第一屆
國家文化藝術基金會文藝獎專輯

財團法人|國家文化藝術|基金會
National Culture and Arts Foundation

第一屆

國家文藝獎專輯

文化藝術基金會

財團法人|國家文化藝術|基金會
National Culture and Arts Foundation

序之一

「國家文化藝術基金會文藝獎」是依據「文化藝術獎助條例」設置的。事實上，「文化藝術獎」的前身，可上溯自民國六十四年設立的「國家文藝獎」，到民國八十五年為止，總共辦理了二十一屆，可說是源遠流長。民國八十六年一月二十九日，本基金會召開臨時董事會，通過設置辦法，「文化藝術獎」始得以全新的面貌，順利誕生。

「國家文化藝術基金會文藝獎」，由於擁有國家的頭銜，且定位為國家級獎項，其崇高的地位與榮耀，自然遠在一般獎項之上，其頒贈的對象，是國內最有成就的文化藝術工作者。

由於今年是第一屆，基金會成立只有一年半的時間，既無前例可資遵循，也沒有經驗可資援引，但經過提名委員、評審委員的全力協助以及同仁們的努力、熱心參與，第一屆「文化藝術獎」的得獎人，終於在八月中旬順利地誕生了。由於五位得獎人都是一時之選，在個別的領域早就備受肯定與推崇，因此得獎名單公布後，媒體及各界的反應都十分熱烈，「文化藝術獎」踏出的第一步，應該可以說是相當成功了。

最後，我特別要在這兒恭喜五位得獎人，他們在文化藝術上所投注的心力和卓越的成就，既是一種典範，也是一種榮耀，是屬於全體國人所共有、共享的文化資產。

正因為他們得獎，「文化藝術獎」才能獲得各界的好評與肯定。因此，對基金會而言，既是一種鼓勵，也是一種鞭策。今後要辦得更成功，就有賴全國文化藝術工作者協力並進，一齊把「文化藝術獎」推向另一個高峰。

國家文化藝術基金會
董事長 秦孝儀

序之二

「第一屆國家文化藝術基金會文藝獎」，從今年四月一日對外公告，受理申請，到八月十八日公布評審結果，可說是一段漫長而忙碌的日子。很多經驗都是從摸索和學習的過程中學來的，因此彌足珍貴，如今回過頭來看「文藝獎」設置的精神，大約可歸納為下列幾個特色。

「文藝獎」設置辦法第二條規定，以獎勵具有累積性成就之傑出文藝工作者為宗旨。所謂「累積性」，是指文藝工作者已具備一定的聲望和成就，和年齡沒有必然的關係，因此它並不是「終身成就獎」，評審委員面對不同的文藝生態，也有不同的考量。但年齡和輩份顯然不是重點，所以此次得獎者的年齡層並不盡相同，這可說是文藝獎的第一個特色。

設置條例第七條規定，文藝獎的參選方式包括：一、自由申請；二、推薦；三、由提名委員會提名。多元化的參選管道，可說是本獎項的第二個特色。尤其是提名委員會的提名作業，化被動為主動，針對那些已有相當成就，卻不願來參選的文藝工作者，主動予以提名，可說是國內諸多文藝獎的創舉。以這次評審的結果來看，有三位得獎者是從提名方式產生的，便可看出其功能和意義。

參選的方式雖有三種，但其地位與條件均相等，評審委員並沒有做特別的區分，否則對自由申請者和推薦者便不太公平了。這次五位得獎者中，有二位是自由申請而得獎的。而評審結果均對外公開，可見評審的過程是公平且透明化的，這可說是本獎項的第三個特色。

得獎者除獲頒六十萬元獎金和楊英風教授設計的獎座之外，為了達到推廣和教育的目的，本基金會還安排了一系列的後續推廣活動，分別在北、中、南、東四個城市辦理得獎者的藝術成就展和演講活動，這可說是第四個特色。

回顧整個文藝獎的辦理過程，四月一日開始公告、收件，六月中旬召開提名會議，七月下旬召開評審會議，八月中旬公布得獎者名單，同時與媒體合辦「得獎者成就座談會」，製作得獎者平面與動態專輯，九月三十日舉行頒獎典禮，十月上旬至十一月下旬在全省舉辦展示會和演講，整個活動時間長達八個月。緊接著檢討，翌年四月再度公告收件，展開第二屆的「文藝獎」活動，這麼連貫而緊湊的活動，亦可視為文藝獎的第五個特色。

上述的精神和特色，正是本基金會辦理「文藝獎」的意義和價值所在，我們將秉持這樣的精神，保持這些特色，希望能好好把文藝獎辦下去，給予得獎者最高的地位和榮耀。

國家文化藝術基金會

執行長 陳國慈

目錄

壹 得獎者簡介

文學類：周夢蝶 2
美術類：鄭善禧 12
音樂類：杜　黑 22
舞蹈類：劉鳳學 32
戲劇類：李國修 42

貳 座談會摘要

如何推廣駐校藝術家座談會 54
得獎者成就座談會 58

參 文藝獎紀事

提名委員名錄
評審委員名錄暨共識 62
活動紀要 63

附錄：國家文化藝術基金會文藝獎設置辦法 64

壹

得獎者簡介

得獎理由

周夢蝶先生作品，無論思想內容及藝術形式，均能體現東方文化的精髓，與中國美學的風貌，將禪理與道家的精神，融入閎遠深沉的詩作之中；既有民族歷史宏觀的映照，也有生命現實微觀的參透，更表現出中國文人為文學奉獻、篤行善道的執著與風骨。人格風格高度統一，文學哲學渾然一體，建構出一個完整的心靈世界。在當今文壇，以苦行堅持個人情志、完成文學事業、淡泊自持、無怨無悔如周先生者，洵屬少見。

文學類

周夢蝶

貧困的求學生涯

周夢蝶先生本名周起述，民國十年生於河南淅川縣馬鐙鄉。出生前四月，父親因病過世，為遺腹獨子，家貧、體弱，「生下來就是個小老頭」，由寡母清苦地撫養長大，自承個性內向害羞、缺乏機警果斷。

十一歲起隨舅父、族兄讀私塾，四書五經都能朗朗背誦，十七歲成婚，十九歲才插班入小學。二十四歲時，河南開封師範學校因中日抗戰遷到鎮平縣石佛寺，夢蝶先生考取就讀，眼看只差一年就要畢業了，日本投降，學校遷回開封，他因為家貧寡母，不忍遠行，於是輟學在家鄉附近小學任教，後又轉入私立中學教國文。

二十七歲，夢蝶先生插班進入宛西鄉村師範二年級下學期就讀，即將畢業的最後一學期開學才幾天，桑梓變色，學業從此中斷，他非常惋惜，原想學業完成後，有一分穩定的工作收入，不讓母親家貧終老。

民國三十七年七月，夢蝶先生聽說漢口有一所中原臨時中學（附設大學部），專門收容河南的流亡學生，食宿學費均由國家供給，夢蝶先生說：「這一次算是做了以前我從不敢做的事情，對自己來說像是一場不流血的革命。」夢蝶先生決定逃到漢口去完成學業，另一方面也是逃開時代氛圍中一種暴風雨將至的恐懼。

踏上從軍之路

時年二十八歲的夢蝶先生帶著家鄉另外三名年輕同學一起上路，抵達漢口已是深夜十一點，才知道學校有名無實，既無校長也無老師，而是由當地社會賢達周濟的學生收容所，每日提供兩頓麵食湯粥，使流亡學生不至挨餓。先生遂帶著三名同學在漢口街頭流浪，露宿街頭三天，盤纏花盡，先生認為共黨將至，當地不宜久待，決定過長江，到武昌黃鶴樓投軍，三名鄉親則決定回家鄉。

直到今年夢蝶先生返鄉探親，才知道：「當年三人回到家鄉，我母親問起我，他們說我盤纏花光，連身邊的一點行李腳也賣了，就走了，並沒告訴我母親說我過江去從軍，致使母親認為我失蹤了…」近半個世紀來，夢蝶先生在台灣日夜懸念親人，家人卻以為夢蝶先生音訊渺渺，連思念也沒個方向。

當年，夢蝶先生在武昌黃鶴樓加入青年軍，四個月後，從上海隨軍隊離開大陸，在台灣基隆上岸。軍中七年，「那時國家還打算要反攻，我因體弱，指導員說我在部隊沒表現，弱不禁風的，萬一反攻，恐怕會成為軍隊的包袱，不如到社會上，考個中學或小學教員，對社會還有點貢獻。」於是民國四十四年，夢蝶先生「因病弱不堪任勞」以中士俸四百五十元退役。

從軍中出來，夢蝶先生曾當過書店店員，並開始在「藍星詩刊」發表詩作，筆名「夢蝶」取自<莊子．齊物論>。後來，在友人好意的介紹下，擔任過守墓員職務，僅一夜，夢蝶先生就不做了。

街頭書齋二十一載

民國四十八年開始在武昌街明星咖啡屋前的騎樓下擺書攤，從此開始了長達二十一年「街頭書齋」的生活。同年，並出版了第一本詩集「孤獨國」，詩人鄭愁予戲稱夢蝶先生為「孤獨國國父」，而夢蝶先生蕭索、靜定、讀書的身影，成為當時文壇的「台北風景」。

民國五十四年夢蝶先生第二本詩集「還魂草」出版，民國六十七年再版，由周棄子先生為再版序，夢蝶先生於與友人信中說道：「周棄子先生為我題的這首詩，要是在十多年前讀了我準會哭。於今淚腺雖已涸竭，依然抑止不住這分『深喜』—和平、廣大、細微、真切：相似於『夕死可矣』那一類的。」周棄子先生的序詩：「列市塵紛萬蟻馳，冷攤兀坐一人畸。長貧不礙殷求友，太瘦真憐苦作詩。尚想蝶魂歸覓我，曾聞豹語死留皮。萍蓬飄散余（光中）張（菱舲）等，便欲因君訊所之。」八句詩將夢蝶先生的風骨盡繪其中。

讀書中的周夢蝶。

夢蝶先生曾說：「人類，大概可以分成兩類，一種是占面積的，一種是不占面積的，我多半屬後者。」民國五十九年左右，一位剛上任的警官在警務組工作，每每經過夢蝶先生的書攤，看他不是默坐讀書，就是丟下書攤在明星咖啡屋樓上聊天，書類少，生意差，心中生疑，暗中向附近茶葉店打聽夢蝶先生怎樣過生活，會不會有「壞人」私下「資助」他？

夢蝶先生的至交曹先生後來聽聞此事大笑，說：「他就是個不占面積的人，日子過得非常簡單，一天只要有一個冷饅頭就可以度日了，再說，人家為什麼要資助他？夢蝶那一個木頭木腦的人，能做什麼？豈不是白白花錢給他，他對世故人情連個十歲小孩都不如啊！」

明星之約

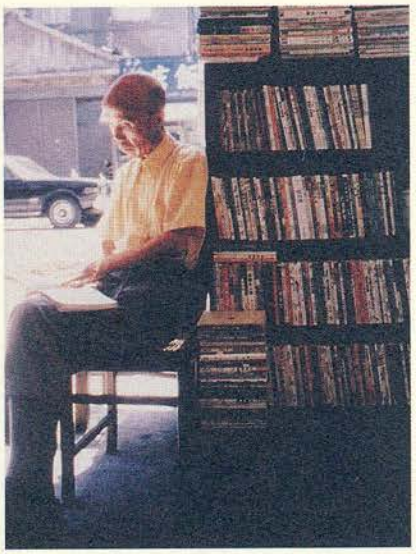
街頭書齋二十一年，夢蝶先生說：「我原本的目的就不是為了做生意、賺錢，夏菁說我是：『只要今天有稀飯，就不管明天的乾飯。』」他回憶到當年還在政大念博士的周玉山先生，每次經過書攤都要向他買一本書，像是捧場的意思，結果僅是王國維的「人間詞話」，就不知買了多少本！可見先生的書攤上除了詩集和文哲典籍，還是詩集和文哲典籍。他曾打算親自寫出擺書攤的經驗和感觸，連書名都已經想好了：「孤獨國之陷落」。

夢蝶先生和友人固定在每個星期三的「明星之約」，亦隨著街頭書齋堅持進行著，「非必不得已，決不遲到或早退」，夢蝶先生的生活，也因為「有詩有朋友為伴，還不至於受孤獨的煎熬。」他解釋說：「我自幼讀的便是儒家思想、三綱五常，古來知識分子都重視五倫，而君臣父子兄弟夫婦朋友中，我只剩下朋友一倫。」夢蝶先生認為自己消極被動的個性，並不善於交朋友，朋友一直都能維繫，「或許是因為天時、地利、人和吧！天時是我的年紀比較大，地利是我在武昌街擺攤，那個地方四通八達，大家往來都方便，人和則是我從沒和人吵過架，連高聲說話幾乎都沒

有過，而且或許算是美德，因為我口拙，非到萬不得已不開口說話，總是專心的聽朋友們說話。」

詩作的現身性

關於夢蝶先生的詩作，余光中先生曾說：「無論把『孤獨國』或『還魂草』翻到第幾頁，讀到的永遠是寂寞。」在「中華民國作家作品目錄」中評介夢蝶先生：「綜觀其詩作，具有下列四項特色：一，詩禪合一。二，喜歡用典。三，滿溢哲學詩思。四，詩的『現身性』。他後期的作品係從自身出發，從自我寫起，再折射現實，因此有人稱他的詩作特點為『現身性』，而不直接稱為現實性。」夢蝶先生自己則不輕易談詩，總說自己寫的是「小段分行的散文」。



周夢蝶在武昌街明星咖啡屋前的騎樓下擺攤，成為當時文壇的「台北風景」。

風格即人格，六十九年，夢蝶先生因胃出血開刀大病一場，心情有了很大的轉折，「我以前觀念錯誤，以為生老病死全是我自己的事，與世界無關…經過這番折騰，才幡然悔悟：人是人，也是人人。」開刀前一陣子，夢蝶先生的生活最為清苦，「介於乞丐和流浪漢之間」，病後體重只剩三十七公斤，自己覺得身體「就像一片風中的殘葉」，「街頭書齋」結束。「明星之約」結束。輾轉遷居內湖、外雙溪、永和、新店，近十年來則長居淡水。

風雨無阻的聚會

民國八十年開始漸恢復與文友固定的聚會，每星期三一定會去長沙街的「百福奶品」，風雨無阻，有人來訪，無論生熟長幼，隨意問答談天，要不然，彼此沈默的時候也很多。無人到訪，夢蝶先生則端坐讀書，時間到了翩然離去。日常生活對身體並沒有刻意的鍛鍊，他說：「曾在開刀後，想到或許來日無多，此後一天該當兩天用，便一口氣讀了三個半小時的書，結果劇烈頭痛三天，想來，吃太多是貪，看太多書也是貪。」

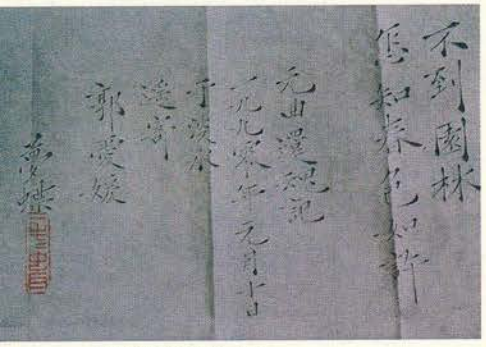
朋友們認為夢蝶先生七十五高齡，但目光清明，動作俐落，是因為他平日盤腿看書，即等同於打坐，而他寫字盤腿即等同於入定，夢蝶先生則認為：「洗熱水澡可以治百病，既是清潔，又是血液循環，對心情低沈也好。以前常去澡堂洗澡，老闆看我年紀大，叫我不要泡太久，後來知道我能泡，也就不說了。」現在生活沒有秩序，看書倦了就放下書出外走走，總是頭痛先顧頭，腳痛先顧腳。

被撈上岸的魚

「文藝獎」專輯製作小組約訪的當天，夢蝶先生早上六點起床，想去修臉，便走到淡水街上固定去的那家理髮店，蹲在店門口等七點鐘開門；修完臉，在街上吃了早點，以往，固定會到遠一點的一家店買報紙，這一天，就在近的商店隨便買了吧！回到賃居的小樓，梳洗、拖地，把三坪不到的房間整理清潔，便坐下來看書，等客人到訪。

眼看他所記得的約定時間遠遠過去了，中午近十一點半，只好出門到自助餐店午餐，以往去晚了學生多，先生才發現那天是星期天。「我心裡開始覺得過意不去，要是我昨天先買些麵包回來，就不用出去吃早餐了，報紙也不是非買不可，如果我在家等，而客人沒來，我也就於心無愧，現在真是冤枉！不過轉念又想，沒來也好，算是個『美麗的錯誤』，受訪對我而言本來就是苦事，最後電話來了，我才知道弄錯時間，想想自己是『在劫難逃』吧。」

多年來夢蝶先生總是一再婉拒頒給他的各類獎項，「原因正是因為我不會說「得獎感言」。我一生淡泊，聽說以前人家要給我獎，就引起爭議，有的說：給他獎就是對他的侮辱；有的說：他的生活狀況最需要得獎…究竟是實至名歸還是名至實歸呢？對我而言都像是一條被撈上岸的魚，曝曬在烈陽下，是一種痛苦。」



▲周夢蝶的淡水居所。
▼周夢蝶的手稿。

接受比拒絕容易

第一屆文藝獎文學類得主為夢蝶先生，消息公布當天，正逢颱風侵臨，夢蝶先生接到許多友人的電話，有的沒有看報，只是關切他颱風的情形，有的如至交曹先生，則打電話來恭喜他，夢蝶先生回說：「我受之有愧，就詩論詩，比我好的還好多，得獎對我而言是苦事。」有一位女畫家當天打電話純為敘往，女畫家在電話上聊起自己的身世，夢蝶先生說：「她的身世和我接近，無父無母，無親無故，她的話勾起了我重新回想今生的苦。結果她一番摯誠，說完自己的心事，叫我也講我的身世…」，夢蝶先生才自大陸探親回來不久，得知母親、二子如何故去，妻子後來改嫁也故去，長子得見最後一面，只剩一個女兒在。

這些打擊太大，但先生也承受了。他說，這些都是命運，朋友打電話道喜，人家在高興，他不能給別人澆冷水，接受此次文藝獎的榮譽，「實是因為接受比拒絕容易」！有一種「人在病中，慘澹經營」的感覺！

「命運一拳把我擊倒在地，我踉踉蹌蹌，努力掙扎，好不容易爬起來，再一拳又把我擊倒了，就是這樣推不倒又扶不起。」夢蝶先生說，最欣賞有原則又能堅持原則的人，「而我是愚蠢時候較多，聰明時候較少；軟弱時候較多，堅強時候較少。」

年表

民國10年	生於河南省淅川縣馬鐙鄉。
民國12年	三歲，由大姑母作媒，與苗姓女子訂親。
民國20年	十一歲到十六歲，隨大舅父、二族兄受私塾，四子書及詩經皆能朗朗成誦。
民國26年	十七歲，奉母命與苗姓女子成婚。
民國28年	入河南省立開封小學，寫作第一首新詩「春」十六行。民國二十九年考入河南省立安陽初中。
民國33年	初中畢業，考入河南省立開封師範學校，兩年後因中日抗戰結束，學校遷回原址，輟學，於內鄉縣立小學任教。
民國36年	插班入宛西鄉村師範學校，畢業前夕國共戰爭開始，學業中斷。
民國37年	離開家鄉，赴漢口擬加入中原臨時中學（附大學部），結果並無真正的學校，輾轉到武昌黃鶴樓，投考青年軍，隨軍隊離開大陸，大兒子十二歲，二兒子五歲，女兒兩歲，均留在原籍。
民國41年	詩作「一得之愚」（原題「風絲雨片」）刊登於「中央日報前刊」。
民國43年	加入台北初成立的「藍星詩社」。
民國44年	因「病弱不堪任勞」奉命退役，得中士退役金四百五十元，赴台北，任「四維書店」店員。
民國45年	詩作「無題」二首入選創世紀詩社出版「中國新詩選輯」。
民國48年	取得營業許可證，於武昌街一段七號明星咖啡屋騎樓擺書攤，專售詩集和禪佛文史書籍，第一本詩集「孤獨國」藍星詩社發行，自費出版，經友人好意安排，擔任守墓員，僅一夜。
民國51年	「行到水窮處」一詩為「自由中國評論月刊」英文譯介。
民國53年	擔任耕莘文教院主辦「水晶詩展」評審，作品選入美國文學雜誌「脈絡」季刊出版「中國現代詩特輯」。
民國54年	文星出版第二本詩集「還魂草」。
民國56年	於台北善導寺皈依三寶，法名普化，獲頒中國詩人聯誼會慶祝詩人節大會及頒發優秀青年詩人獎特別獎。
民國58年	「笠」詩社五周年紀念及第一屆詩獎，「還魂草」獲創作獎。
民國62年	國立歷史博館舉辦「現代詩畫聯展」應邀參展。
民國67年	「還魂草」英文本在美出版，高信生譯，「還魂草」由領導出版社再版，於聯合報副刊推出「風 耳樓小牘」專欄。
民國69年	因胃潰瘍入院開刀，結束二十一年書攤生活。
民國70年	遷隱內湖與徐進夫夫婦共住。
民國72年	遷外雙溪，每日上午寫毛筆字，下午圈點「綠野仙蹤」「聊齋」「八指頭陀」「蒼閣詩」，三年後畢工，大病一場。
民國73年	聯合報及雲門舞集於國立藝術館舉辦散文朗誦會，應邀朗誦「風耳樓小牘」四則。
民國76年	詩作入選韓國「湖西文學」「中國現代詩人五人選」特輯，參加皇冠藝文中心「書房外的天空—作家藝展」聯合展出，遷新店，不久又遷至淡水外竿。
民國77年	詩作選入北平「詩刊」「台灣詩選」專輯。
民國79年	獲第二屆中央日報文學獎成就特別獎，參加中副舉辦「全國作家書畫聯展」。
民國80年	每周三晚上定期至長沙街「百福奶品」與文友相聚，風雨無阻。
民國82年	由淡水外竿遷至紅毛城附近小樓，室小不足三坪。
民國83年	參加台灣詩學季刊舉辦「挑戰詩人」系列活動與翁文嫻座談。
民國84年	每日趺坐讀書或寫書法，因體弱只能寫小楷。
民國85年	第一次回大陸探親。

作品賞析

聞鐘 | 民國52年8月刊於「文星」

葉嘉瑩教授為周夢蝶第二本詩集「還魂草」作序時說：「一個以哲思凝鑄悲苦的詩人」，民國五十四年結集的「還魂草」中，詩人常用深奧的典故、繁複的意象，表現其內心隱微的世界，經常介於玄深的哲思、禪意和佛法之間。洛夫說周夢蝶的悲劇情感，是「一種內心深處的孤絕無告」。但首詩人曾在「答陳耀成十三問」書簡中說：「當鐘聲震響，令人悠然意遠，塵慮皆忘；雖為時至暫，仍不無「御風而行，泠然善也」之喜。」

聞鐘

乘沒遮攔的煙波遠去
頂蒼天而蹴白日；
如此令人心折，光輝且妍暖
那自何處飛來的接引的手？

雪塵如花生自我底腳下。
想此時茶蘼落盡的陽臺上
可有誰遲眠驚夢，對影歎息
說他年陌上花開
也許有隻紅鶴翩躚

來訪人琴俱亡的故里……

空中鳥跡縱橫
星星底指點冷冷的——
我想隨手拈些下來以深喜
串成一句偈語，一行墓誌：
「向萬里無寸草處行腳！」

悠悠是誰我是誰？
當山眉海目驚綻於一天暝黑
啞然俯視：此身仍在塵外。

菩提樹下 | 民國50年6月刊於「現代知識」期刊

這首詩再度映現周夢蝶超脫的意象，翁文嫻認為本詩顯現的是「掙扎」，「但其中一直要追求的統一與和諧，才是詩人矛盾底面的真正意願。」詩人自己則說：「於現實生活中，內心異常孤寂，所以寫抒情詩來滋潤生活，再者，每天受感情的折磨，如果不讀佛經，怎麼辦？不是愈陷愈深嗎？這是一種不得已呀！」

菩提樹下

誰是心裏藏著鏡子的人呢？
誰肯赤著腳踏過他底一生呢？
所有的眼都給眼蒙住了
誰能於雪中取火，且鑄火為雪？
在菩提樹下。一個只有半個面孔的人
抬眼向天，以歎息回答
那欲自高處沉沉俯向他的蔚藍。

是的，這兒已經有人坐過！
草色凝碧。縱使在冬季
縱使結趺者底跫音已遠逝
你依然有枕著萬籟
與風月底背面相對密談的欣喜。

坐斷幾個春天？
又坐熟多少夏日？
當你來時，雪是雪，你是你
一宿之後，雪既非雪，你亦非你
直到零下十年的今夜
當第一顆流星驍然重明

你乃驚見：
雪還是雪，你還是你
雖然結趺者底跫音已遠逝
唯草色凝碧。

作者謹按：佛於菩提樹下，夜觀流星，成無上正覺。

行者日記 | 民國48年2月刊於「文學雜誌」

周夢蝶的第一本詩集「孤獨國」民國四十八年結集出版，是詩人早年的生活顯像，呈現極端的孤寂，他曾說：「生活不難解，生命卻難超」，而他一直「在路上」，「路」沒有走盡的時候，這也是詩人對於創作和人生的態度。「行者日記」一詩堪稱「孤獨國」時期的壓卷之作，且下啟「還魂草」新風貌之契機。

行者日記

昨日啊
曾給羅亭、哈姆雷特底幽靈浸透了的
濕漉漉的昨日啊！去吧，去吧
我以滿鉢冷冷的悲憫為你們送行

我是沙漠與駱駝底化身
我袒臥著，讓寂寞
以無極遠無窮高負抱我；讓我底跫音
沉默地開黑花於我底胸脯上

黑花追蹤我，以微笑底憂鬱
未來誘引我，以空白底神秘
空白無盡，我底憂鬱亦無盡……

天黑了！死亡斟給我一杯葡萄酒
我在嶽默瘋狂而清醒的瞳孔裏
照見永恒，照見隱在永恒背後我底名姓

附註：嶽默，開陽（Omar Khayyam），波斯詩人，「魯拜集」作者，有「遺身願裹葡萄葉，死化寒灰蘸酒香」之句。

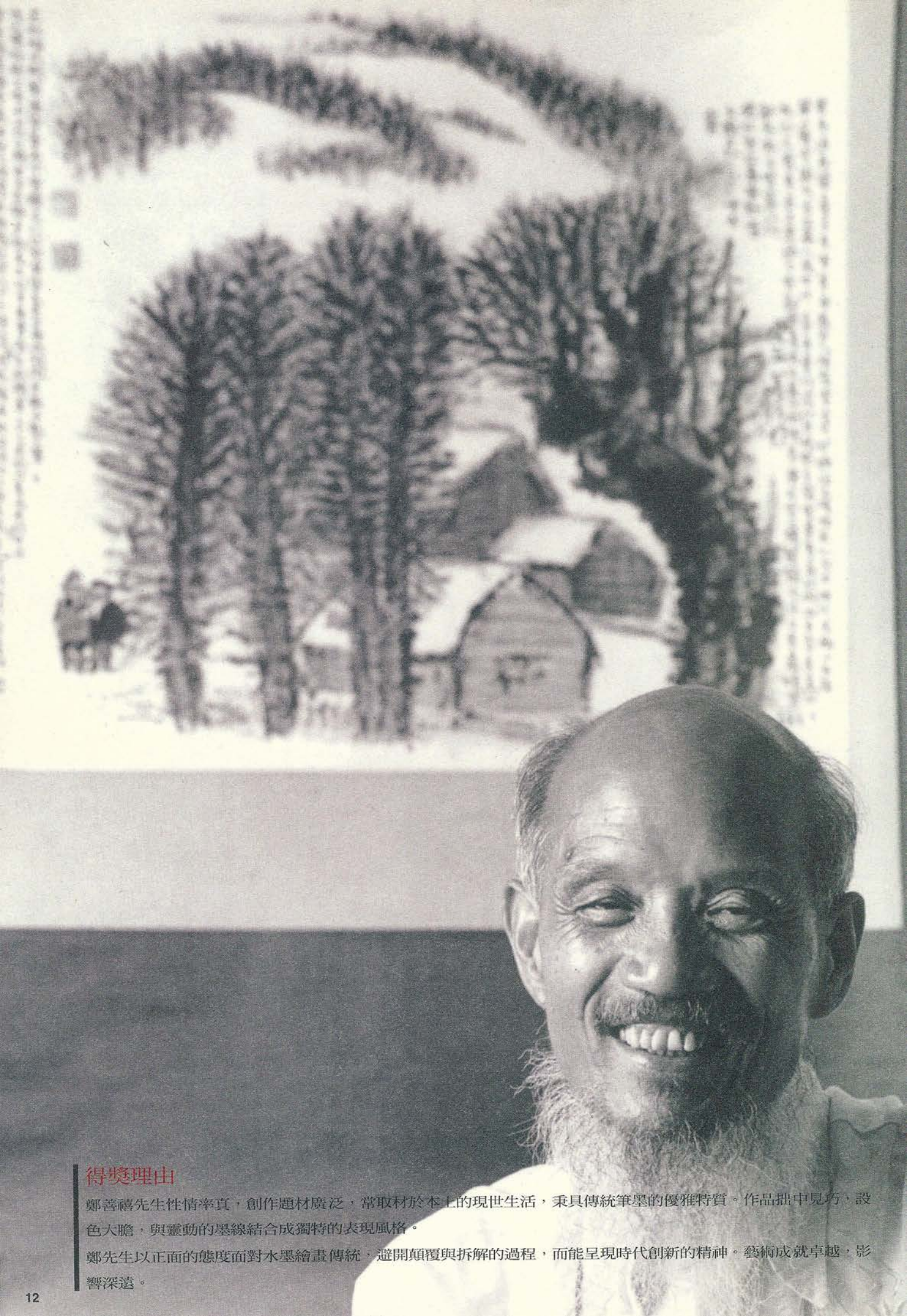
疤—詠竹 | 民國74年3月刊於「藍星詩刊」

民國六十九年經歷一場大病，病後的詩人心境有著極大的轉變，無論取材、表現，更輕鬆、更生活化，余光中曾說：「夢蝶的詩幾乎沒有寫景，全是造境，近年漸有詠物之作，造境亦能接通現實，不再無中生有。」竹，堅貞謙虛的象徵，而有高曠素樸之風，凝結在身上的每一環節——疤，正是它最真實的生命所在。這首詩不但流露詩人靜觀自得之趣，更是物我交融、虛實相生的詠物上乘之作。

疤—詠竹

昔日之日猶今日之日
今日之日卻迥異於昔日
一痛，永痛！
結一次疤等於
飲十次刃，換百次骨
輪千次回。

而你的風雨最最知己的又說：
活著就是痛著！
疤結得愈大愈多
世界便愈浩瀚愈巍峨愈蒼翠
而身與天日愈近
心與泥土愈親



得獎理由

鄭善禧先生性情率真，創作題材廣泛，常取材於本土的現世生活，秉具傳統筆墨的優雅特質。作品拙中見巧，設色大膽，與靈動的墨線結合成獨特的表現風格。

鄭先生以正面的態度面對水墨繪畫傳統，避開顛覆與拆解的過程，而能呈現時代創新的精神。藝術成就卓越，影響深遠。

美術類

鄭善禧

啟蒙之始

民國二十一年鄭善禧先生生於福建省龍溪縣石碼鎮，為家中第五個男孩，其父鄭貢西先生時年已六十多歲，父老子幼，老先生擔心無法管教善禧先生日後讀書，於是，請來畫師畫了一張「課子圖」，意思是希望善禧先生牢記父親心意，能不斷精進向上，以免讓鄉人說「子不教，父之過」云云。

當時，引起善禧先生注意的倒是看畫師如何研磨各色顏料，以及起稿作畫，這使他對繪畫產生了無比的興趣。就讀石碼西湖小學時，廈門來的美術老師黃文爛先生發現善禧先生極有繪畫天分，時常提供圖片讓他參考作畫。

他的父親也和當時一般家庭一樣，希望孩子都能寫一手好毛筆字，曾經以「大手包小手」，握住善禧先生的手運寫楷書，或為他寫出底線，以薄紙讓善禧先生描映，是善禧先生書法的啟蒙師。但只要父親不在家，善禧先生就從書櫃找了一部漢碑大觀，私下練寫隸書，因為隸書字體和別的字樣不同，練字較有趣。

與陶瓷結緣

善禧先生說「三歲看到老」，他和陶瓷的結緣也是在幼時，他說，故鄉的土質其實和金門的白泥是同一條土脈，因為土質好，可以塑泥人，所以是從小捏泥巴玩到大的，小學五六年級時，善禧先生已能捏塑「蔣委員長半身像」。

此外，每到過年時節，家中總會拿出幾只江西的好瓷器，用來栽種水仙或擺放供品，他回憶道：「那時一般家庭中都會有幾件瓷器，有的甚至是古董，只在逢年過節或是有人來做客時才拿出來使用，對孩子而言，那些碗缽有的繪金魚，有的繪花鳥，非常好看，但是大人都不准孩子靠近，怕小孩冒冒失失地碰壞了。」

這些器物的尊貴和藝術性，菊花六角碗、八寶碗，深深影響善禧先生。後來，他曾說：「我以為陶瓷美術工藝，美術更兼實用，我一向基於儒家用世的思想，頗重實用。」

對於通俗的民藝品，善禧先生自承「從小便很喜愛」，「我回頭正視自己的美術歷程，我不是畫兒童畫出身的，而是從工匠裝飾畫出來的，那些經過修飾的畫，不是一個師傅做出來的，而是民族智慧的累積，正所謂：無古不成今。」

小學時，下石碼（指石碼下城區）關帝廟修建，上石碼修觀音亭，善禧先生每天放學後就迫不及待地跑去看，打石的，刻木的，貼嵌瓷的，造假山的，尤其景仰那位領工的李明月老師傅，「只見他一手拿著長菸桿，一手拿著小瓷茶壺，巡視徒弟做工，或指點，或責罵，鄉人都稱他明月師，我對他的工巧，著實著迷。」善禧先生經常從頭看到尾，似乎是跟著站在旁邊就學會了，往往到工人收工才想起回家。

民藝風土的執著

由於從小孕育的藝術觀念，使得善禧先生執著於民藝風土，他曾在「鄭善禧彩瓷畫集」（師大美術系印行，七十五年出版）中說：「民藝的表現，實在如同百川之匯於大海，許多流失的藝術，都可以由民間去尋找。中華民族是個古老偉大的民族，雖然博大精深，源遠流長，但美術史泛為文人所盤據，只是記錄到部分的小圈圈，若要回升藝術的創作，還是基於民藝中去提煉。…對於民藝，我們有重新評估的必要，在一般人以民藝為土俗，往往忽視它，而以文人畫謂之雅，不知民藝之由來，乃是與生活相結合，有淵博雄厚的實力，表現我民族之健康、真實、勤勞與淳樸，有著爽朗大方的意味，不是矯飾浮誇，無端作態，無病呻吟。…」

鄭善禧就讀於台南師範學校，年20歲。

美術教育的專業訓練

民國三十九年大陸易幟，善禧先生和哥哥騎著腳踏車，從福建到香港，輾轉來到台灣台南，適逢台南師範招收第一屆美術科，善禧先生自信十足地報考，果然名列榜首，從此成為公費生，住宿舍，假日課餘不是待在宿舍作畫就是外出寫生。南師美術科畢業後任教國小，後考入師大美術系。

在師大期間善禧先生師事何人？受誰影響較多？他向來主張不應拘泥於一家，他說：「許多老師是有形的，許多老師是無形的，溥心畬老師的學識廣博，黃君璧老師獨到的白雲飛瀑，廖繼春老師的用色，林玉山老師的寫生，金勤伯老師的工筆，這些都對我有所啟發。」

善禧先生認為，在校中師承老師的學問，像織布一樣，是摻和交織交互影響的。「我始終沒有一定的老師，而始終許多老師不知道我這個學生怎麼學的，再說我的畫太討巧，我不願去複製老師，所以是個省事的學生。」轉益多師是我師，他主張在學校不需要對老師亦步亦趨地太認真，而應該對自己作畫生活認真。

四十九年師大美術系畢業後，任教於台中師專，更是不分寒暑、心無旁騖地嘗試多方面繪畫，所住的單身教員宿舍，門板和水泥地上，沈積著紙背滲透的濃濃墨色，六年間畫作屢屢入選全省教員美展和台灣全國美展，幾乎每有選展即參加，也不在意再展可能會有名次低於前次，但為參加不計名次；實是因為當年畫作的發表只有參加選展一途，善禧先生將之視為一種發表的機會，「是以學生的心懷，應時交出作業。」善禧先生的學生曾說：「阿善師是最像學生本分的老師。」指的正是善禧先生「學不倦」的作畫態度。

開始彩瓷創作

任教台中師專期間，因為教美術也教部分勞作，很想增添設備，使學生有開窯製陶的機會，於是四處參觀窯場，曾在草屯東南窯場繪製「康寧碗」細瓷作品，開始陸續接觸台灣窯場。當時，幾次盛大的畫家陶瓷展，頗能引起國內做陶畫瓷的熱潮，善禧先生則直到轉職師大美術系數年後，才開始連續彩瓷創作。

大約在民國七十年初，善禧先生和朋友們開始到土城林振龍夫婦開設的「瓷揚窯」繪造彩瓷，展開在彩瓷上書畫的天地，其間也偶爾到霧峰的廣達窯，鶯歌的自然窯市拿陶瓷藝術公司和阿亮陶寮。善禧先生說：「我只是用畫畫的工手畫瓷器上的花樣，改變的是書畫的材料而已，希望能增加個人創作的趣味。這本來只是自己陶醉玩味、個人的小事，沒想到很受大家的督促愛護，事實上我很怕展覽，總覺得公開發表就有責任了，作品被人家選走，就有批評和要求了。」

善禧先生認為自己的彩瓷作品，「只是陶瓷美術工藝而已，不及我的書畫創作」。而他的書畫創作為人討論最多的則是重彩、拙趣以及取材自生活三個話題，但是善禧先生強調，畫是不能、也不需要介紹的，他說，畫是一種視覺刺激，將情感、理智和哲意自然地發揮出來，因此「讀畫品餘味」。

鄭善禧第一回當老師，任教於台南師範附小。

沒有風格的風格

關於重彩，善禧先生曾以玩笑的口吻說：「於畫也，吾有寡人之疾！」他解釋，並不是否定水墨畫的靈雅，中國畫包含了水墨畫，但水墨卻未能涵蓋中國畫，他畫中的重彩應是彩墨並重，他說：「當陽明山花季時，滿山的姹紫嫣紅，青草綠樹，那些大自然色彩的競豔；或是民間盛會時，媽祖出遊，王船大祭，滿街彩幟神輦煙炮，這樣熱鬧的景象，若要水墨來表達，終究是遜色。」畢竟人們眼睛所看到的這個世界，是色彩繽紛的，自然是有顏彩的，作畫應該自由自在，各隨習性，不宜過分拘束或無謂地講究，隨意揮灑，彩墨淋漓。

關於拙趣，他戲稱自己的繪畫風格是「沒有風格的風格」，標榜「我自用我法」，他在教學中也一再強調：「懶惰的學生就會和我畫得很像，但是學得像我，就不像我了。」他主張卓然獨立的畫家，應有自己獨特的風格，使得作品有自己的面目，也就是個性的發揮，他說：「我個人資質愚鈍，家中孩子小時候就說老爹是畫笨笨畫、寫笨笨字，那是很好的註腳。許多的人情世故我就是學不起來，也瀟灑不來，我知道自己是個樸拙的料子，於是便守著本性，誠樸地經營下去，寧拙勿巧。」善禧先生書畫上常見的落印「鈍在」，金山南路的畫室自稱為「工寮」，林口的畫室為「農舍」，這些均能表現出善禧先生的個性。

至於取材自生活，善禧先生書畫中的題材，從不脫離生活，他說自己所喜歡的民藝美術中，「不僅有樸拙的微妙天趣，又能基於生活的需要，把握到現實狀況的感應。」因此勇於表達自我生活的感受，是為善禧先生

創作的泉源，從神像、戲偶，到兒童玩物、日常生活器物，動物是可愛的大熊或大嘴鳥，靜物是眼鏡或電話，社會現象如「車位已滿」、「鑰匙兒童」，國外旅遊的「南歐風光」，奧塞美術館杜米埃雕塑之「議員群像」成了善禧先生的巨幅橫軸「洋相具足」，幾乎無所不能入畫。

充實的退休生涯

對於生活的關照，民國八十年自師大辦理退休，目前除了美研所的幾堂課，善禧先生日常大多是看書作畫，他說：「但求心之所安，各得圓滿而已。如果一天當中能翻幾頁書，寫幾個字，便覺得心中充實，反之，若是有事外出在外閒逛，就覺得心中落失。」一個星期中，大多數的時間待在林口畫室，最愛勞動整理大片花園，也親自種了些蔬菜。

鄭善禧全家福。

善禧先生博覽群籍，在林口畫室闢有一間「書庫」，以專業化的陳列方式，收集了部分他讀過的書和收藏的畫冊，其規模不下於一間圖書館。遇到節慶或生日的時候，親友提醒他要慶祝，善禧先生倒寧願趕快作一張畫或寫書法，來記錄時間和生活。

他說：「生年不滿百，時間非常重要，在歐洲看到了畢卡索一生豐沛的創作量，與之相比，就算從他六十歲以後算起，我恐怕也是遙遙追趕不上。」畫家的一生應該以作品來記錄，這次善禧先生獲選為第一屆文藝獎美術類得獎者，當他的學生們看到報端公布的得獎名單，相約要到林口看老師，善禧先生回說：「不要浪費時間，要來看我，最好是我有新的畫作完成貼在牆上，或者是你們有新的畫作要我看，或是我從國外回來又帶了一批好書，否則，還是把精力專注在創作上吧！」

歷史的實現角度

善禧先生內求為多，他認為一個畫家的成就，應該將之置於美術史的發展潮流裡，才看出其分量。台灣的繪畫，不能失去地方性和民族性，因此更應該看重台灣美術史的發展歷程，先是傳統中國畫代表畫家如江兆申，再是從傳統中出發、轉變求新者，再是當今頗受注目的現代綜合藝術。若不能將這個歷程完整的呈現給國際，那麼世界文化的討論忽視了中國畫，是我們自己的錯。

年表

民國21年	生於福建省龍溪縣石碼鎮。
民國39年	間關來台，考取省立台南師範學校第一屆美術科。
民國42年	南師美術科畢業，分發嘉義民雄國校任教。
民國45年	考取國立師範大學美術系。
民國49年	師大美術系畢業，為省立台中師專任助教。
民國54年	升任台中師專講師，以「風雨牧歸圖」獲台灣全省教員美展國畫組第一名，以「閒話桑麻」獲台灣二十屆全省美展國畫組第一名。
民國55年	以「逆水行舟」獲台灣全省教員美展國畫組第一名。
民國56年	以「草堂敘舊圖」獲台灣二十二屆全省美展國畫組第一名。
民國57年	文藝節獲中國文藝協會第九屆文藝獎章國畫獎，應國立歷史博物館之邀，參加中日菲畫展，在東京展出。
民國58年	升任台中師專副教授，於台北新公園台灣省博物館舉行首次個展，代表中華民國赴美國紐約參加世界美術教育會議。
民國59年	旅居美國，參觀各地博物館考察美術教育，與龐曾瀛先生在紐約舉行兩人聯展，次年取道日本返台。
民國63年	升任台中師專教授，編著「剪貼藝術」出版。
民國64年	應日本南畫院之邀，參加日本南畫院第十五回客員展出。
民國66年	轉職國立師範大學美術系專任教授。
民國68年	參加亞細亞現代美術展，在東京都美術館展出。
民國69年	與廖修平先生、蔣健飛先生、陳瑞庚先生在美國紐澤西舉行四人展，第一本個人畫集「鄭善禧畫集」出版。
民國70年	「鄭善禧作品選輯」出版。
民國71年	為教育廳兒童讀物編繪低年級童謠「布娃娃的悄悄話」，參加中國美術教育協會配合瓷揚窯在春之藝廊舉行「名畫家陶瓷聯展」。
民國72年	於台南永福館為其兄舉行祝壽專題畫展。旅行印度尼泊爾寫生，於國立歷史博物館舉行個展。
民國73年	應邀參加台北福華沙龍開幕「現代名家聯展」，應邀參加北市美術館「彩墨創作展」。
民國74年	雄獅美術月刊推出「鄭善禧特輯」，於春之藝廊舉行彩瓷展。旅遊歐洲。
民國75年	與陳瑞庚先生於福華沙龍舉行花鳥展。「鄭善禧彩瓷畫集」出版。
民國77年	於基隆市立文化中心舉行彩瓷個展；於台北雄獅畫廊舉行「彩瓷書法展」；於福華沙龍與李毅摩先生，陳瑞庚先生，楚戈先生舉辦「彩瓷書畫聯展」。
民國78年	皇冠雜誌社三十五周年紀念舉行「鄭善禧作品展」，台中建府百年及文化中心六周年特舉辦「鄭善禧作品展」。「鄭善禧作品選集」出版。
民國79年	應韓國藝術學院邀請發表論文「民主時代的中國畫」。
民國81年	台北文墨軒開幕特辦「林玉山、鄭善禧師生聯展」。
民國82年	參加「中國現代墨彩畫展」於俄國聖彼德堡俄羅斯民族博物館展出，於國家畫廊展出「鄭善禧書畫特展」。
民國83年	於快雪堂舉辦「鄭善禧彩瓷收藏展」。
民國84年	參加北美館與巴黎台北新聞文化中心所辦「台灣當代水墨畫展」旅遊法英，後又旅遊新疆天山南北路。
民國85年	福華沙龍十二周年慶特辦「傅申、鄭善禧、陳瑞庚聯合藝展」，於台中現代藝術空間舉辦「鄭善禧、金大南彩瓷陶塑雙人展」，快雪堂舉辦「鄭善禧書畫收藏展」，旅居巴黎一個月。

作品賞析

有信念的孩子 | 民國69年作品

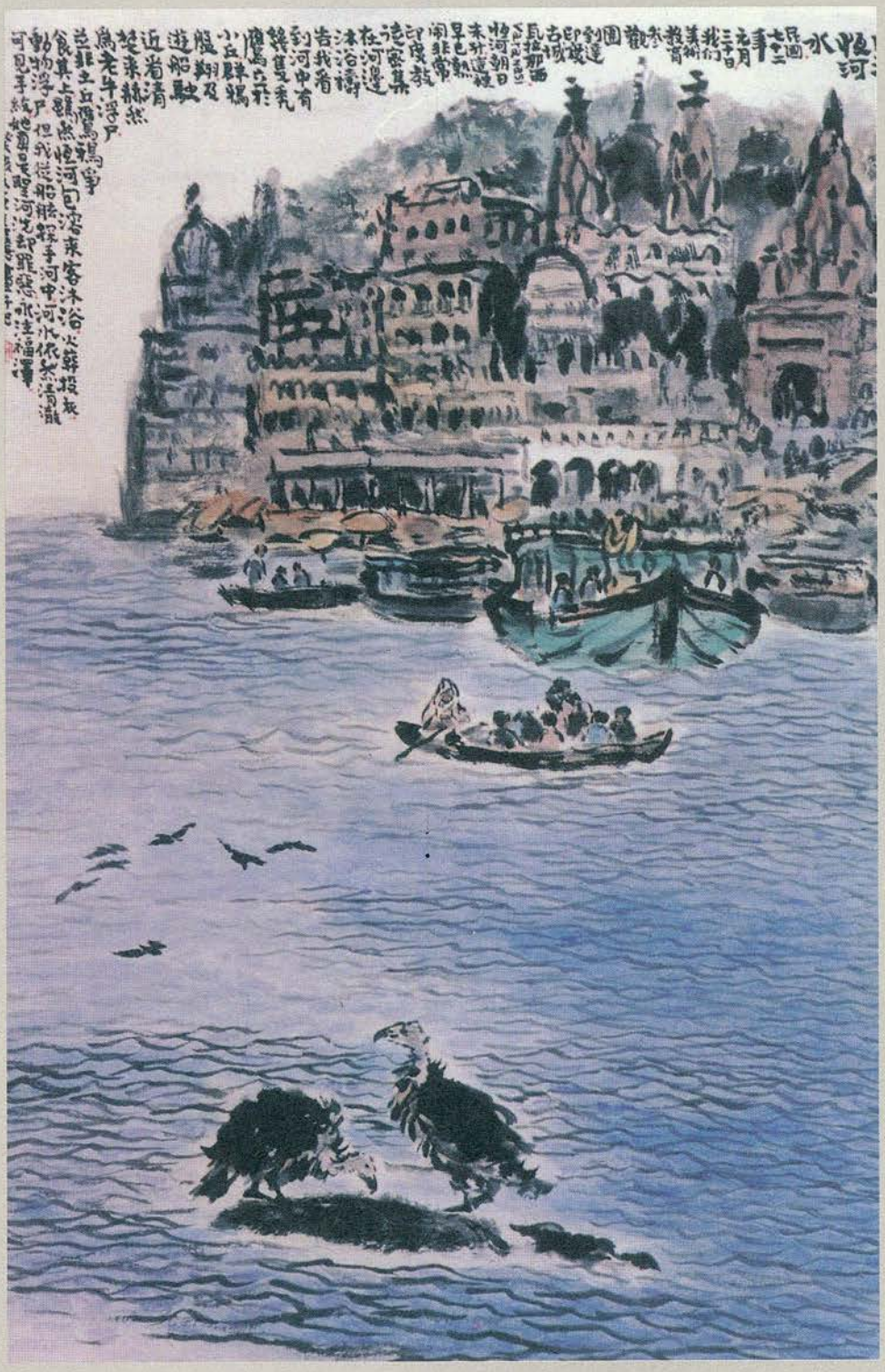
善禧先生的書畫題材，從不脫離生活。他最樂談他的一對女公子，孩子自幼看他作畫，頗有心得地說：「老爹在畫笨笨畫，寫笨笨字」，這樣的註腳，善禧先生甚覺貼心。

這幅「有信念的孩子」畫的是善禧先生的二女兒愷文，她認為論畫，自居第一，姊姊第二，父親第三名。善禧先生心有所感，寫下「做人要在畫之先」的期許。又問她幸福有多少，因當時她只能數到八，故答稱有八條船都載不完。

萬善同流恆河水 | 民國72年作品

善禧先生旅行印度，抵達聖城瓦拉那西，城後不遠即為佛陀成道後第一次說法的鹿野苑。

時為清晨，河邊已聚滿教徒，有的沐浴祈禱，有的洗滌碗盆，也有的正在舉行葬禮，善禧先生感悟到宗教儀式中灑水的淵源，實來自這聖河之水。轉身，見河中似有土丘，兀鷹爭相盤棲，再細看，才發覺土丘原來是牛屍，人也好，動物也好，完成這一生後就隨恆河水漂去，因此感念「萬善同流」。



漁村石屋

善禧先生旅行馬祖，發現當地民宅建築特別厚實堅固，村內巷道宛如迷宮，村人告知，因為早年常有海盜摸黑上岸，為了防海盜，於是將村落構築成這個模樣。又有一說是此地即為海盜窩藏之處，密集蓋屋是為了掩人耳目、出沒方便。

善禧先生因此覺得，作畫不單只是技巧，多聽多看多讀書，一切的吸收都有助於作品的深厚。

洋相具足 | 民國86年作品

善禧先生遊巴黎，參觀奧塞美術館，就在美術館中當場素描杜米埃所做的「議員群像」系列雕塑。以水墨之筆畫西洋相，並有擺佈、構圖之設計，已是重新創作。

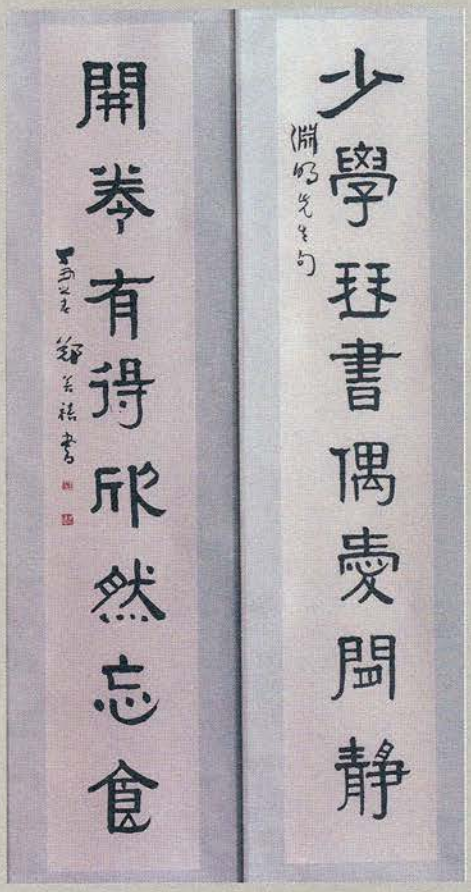
在巴黎時這部作品尚為分開的冊頁，有一位北歐人在美術館中觀看善禧先生許久，當場表示願意收藏，請求他割愛，善禧先生婉拒。回台後，將冊頁連接蓋章，並題上頭題「洋相具足」，才算是完成作品。

善禧先生說因為畫作不多，創作速度又不夠快，非常不願賣畫，畫作都是他的生活記錄，如果孩子願意保存，或可做為將來家庭的文化教養。

陶淵明詩句 | 民國86年夏天作品

「少年琴書偶愛閒靜，開卷有得欣然忘食」善禧先生喜歡陶淵明的詩句，謂其「雍容大雅，優游自在，不急躁」，因為夏天，所以裱褙成水青色長軸，懸於家中餐廳。

這幅書法為善禧先生近作，他說：「人要舊的，東西要新的」，並且再次強調他的書畫風格：「畫無一體，字無格調，如果能綜合所學，能用、能得當，就是好的創作品。」



臨金冬心黑刻 | 民國82年作品

善禧先生認為中國書畫之於陶瓷，最為調和貼切，無論畫染搔刻，都佔了習用毛筆之利，又因釉料與溫度的變化，時有意想不到的效果，妙趣橫生，因此善禧先生對於彩瓷畫，「確是遊於藝而快於心」。但他也說，陶瓷美術藝品還是以實用為主，唯有與生活相結合，才是真實的民藝之美。

得獎理由

杜黑先生以專業的音樂素養，策劃及指揮台北愛樂合唱團，經常在國內外演出，並促進國內外合唱團體交流，各種演出均具職業水準，得到國內外樂壇一致肯定。

杜黑先生對國內合唱音樂的推廣及人才的培養，一向不遺餘力。除了推介中外代表性曲目，並以委託創作的方式，提倡與鼓勵國人作品，對合唱作品及演出水準的提升影響深遠。

音樂類

杜黑

顛沛流離的童年

許多和杜黑教授合作過的人，都覺得他的個人色彩強烈，對事情的堅持，那或許和他小時候的生活環境有關。

民國三十三年杜黑生於四川成都，但他父親是遼寧人，出身東北講武學堂，因為帶著軍隊和家人，在戰亂時期南遷，抗戰結束曾短暫回到東北，老家種植蘋果，是較傳統保守的家庭。杜黑的母親則是蘇州美術專校，老家在南京，家庭風氣開放，女子既不需纏小腳，又可以讀書。

國共戰爭期間，一家六個兄弟、兩個姊妹和父母從瀋陽到南京，而後到四川、貴州、昆明，眼看即將可以搭上飛機到台灣，但為時已晚，他們只好從滇緬公路偽裝商人逃出來。

一路多曲折，在中緬交界的畹町遭扣留，家當丟光，杜黑就在那兒開始念小學，後來再到緬甸、金三角，念二、三年級。這些童年的經驗，磨練出他的個性，例如在金三角的時候，都是騎著馬，從一個城逃到另一個城，馬隊陣容近百匹，八歲左右的他也必須單獨騎，父親告誡他：「萬一不小心從馬上掉下來，那也是自己的事！」所以自幼他就接受這樣嚴謹自持的訓練。

學音樂的抉擇

十歲時到台灣，在桃園八德鄉宵裡國小碰到一位音樂老師，是位原住民，教他看譜唱歌。升上桃園中學時，一群青澀的男生中如果有誰會看譜，那簡直被當成「天才」，他自己也很喜歡，決定將來要讀音樂。當時眷村社會對於男孩要學音樂這樣的事，覺得遙遠而難以理解，但杜黑的家中，因為母親本身學畫，她想，有個兒子學音樂，也很好，父親則認為，反正有六個兒子，「報銷」一個沒問題，所以對他往這條路發展並不反對。

民國四十八年考入省立台北師範學校音樂科，進入學校後才開始接受正規的音樂教育。杜黑並未覺得自己從此如魚得水，反而覺得自己學習音樂的的過程一直不順利，他說：「在校時各科成績都很好，問題是成績不代表什麼，我覺得音樂這條路無法走下去，既不能成為鋼琴家，也不能成為聲樂家。」民國五十一年畢業後，在台北教過三年小學，家人鼓勵他繼續念大學，於是考上文化大學音樂系主修理論作曲。

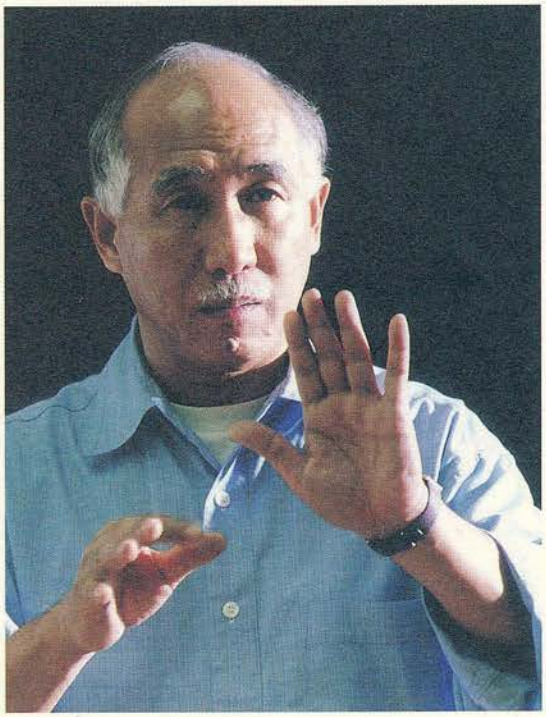
大三時，杜黑覺得自己並不適合走創作的路。他說：「我很佩服那些寫作的人，因為那樣的創作必須要在很孤獨的環境，要能離開人，那不是聰明才智而是性向的問題，如果把我關在房間裡要我創作，還沒一天我一定已經爬牆而出。」

畢業後因為成績優異，留在學校擔任助教，前後七年的時間不算短，因為雖然確定知道自己不會走上音樂創作的路，但又還沒有找到一條能夠甘之如貽走下去的路。另一方面，家庭經濟環境只供應孩子們讀到大學畢業，往後想做什麼，都必須靠自己。

音樂生涯的轉捩點

在文化大學擔任助教的時期，重要的轉捩點是民國六十年時，系主任從紐約長島延請了一位包克多（**Robert W. Procter**）教授來台，由杜黑擔任他的助教。包克多教授無論指揮、作曲都深具音樂素養，跟隨著他工作，彷彿為杜黑開啟了一扇新的門窗，杜黑解釋：「因為當時的環境，音樂只是一種身分的代表，不可能成為可以畢生投入的事業。台灣的音樂師資雖然優秀，但無法使學生體悟到念完音樂後，將來的路該怎麼走。」包克多教授帶來許多他的工作、音樂觀念，他每一天的生活，全然投注在音樂與教學上，那段時間提拔了許多學生。

赴美攻讀學位



民國六十四年左右杜黑開始隨包克多教授學習指揮，並經由助教、講師以及帶領社團合唱團的工作，累積了許多音樂行政、演出台前、台後的實務機會。民國六十七年赴美國普林斯敦西敏合唱學院指揮研究所攻讀，後又轉赴伊利諾大學，得到全額的獎助學金。

六十九年升入該校指揮博士班，那年，杜黑覺得已經三十七歲了，課程差不多已修完，大部分的時間都花在圖書館寫論文，而他心中知道，還有許多真正指揮的問題待解，剛好台灣幾所學校都在徵詢杜黑返台教學的意願，他和指導教授討論後，「念一個博士容易，找到一個教職困難」，決定先回國投入教學，後來一頭栽入工作之中，直到今天。

這一段在文化任教和國外深造的經驗，不但使得杜黑確立了自己音樂這條路該怎麼走，也使得他的指揮技巧和音樂行政能力，累積了相當扎實的磨練和資歷。

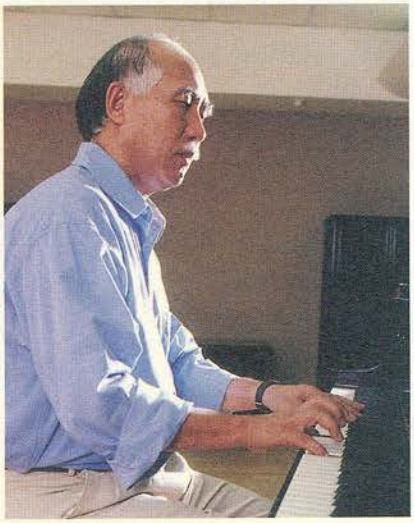
投入生命的事業

另一段影響杜黑甚深的轉捩點，是民國七十年回到台灣後和許多樂團合作，深覺實在需要一種固定的演出、排練場地和發表空間，諸如此類的問題，讓他產生了一個「天真」的念頭，於是，七十七年申請成立「財團法人台北愛樂文教基金會」，由熱心的企業家贊助，杜黑「走上了不歸路」，將全數的精神和時間，投入基金會的發展。

杜黑以專業的音樂素養，放射狀地經營他所選擇的「音樂事業」。他說：「一般人把音樂當做職業，看成一種謀生的能力，但我認為音樂是生命的事業，需要經營和思考。」在個人的音樂專業方面，他始終是一位用心且傑出的合唱指揮，持續地堅持音樂教學工作，近年來更為國際重要合唱比賽擔任評審工作。在「台北愛樂基金會」的工作和活動方面，則分為國內、國外和國際交流三大項。

國內的工作目標以推廣合唱為主，尤其是對於新人的提拔和業餘的推廣，每年寒暑假定期舉辦合唱音樂夏令營，培養國內合唱的觀眾人口；國外方面，率領國內的合唱團積極的參加國外合唱演出，近年來足跡到過北京、上海、亞特蘭大、紐約、洛杉磯、愛森斯塔、維也納、劍橋、倫敦、漢城、慕尼黑、雪梨、布達佩斯、布拉格、哥本哈根，在這些城市展演台灣的合唱藝術。

國際交流方面，則邀請了許多國際重要的合唱團來台灣演出，提升合唱藝術的國際觀，並進一步了解台灣需要有屬於自己的合唱曲目，於是錢南章教授創作的「馬蘭姑娘」，就在這樣的情況下產生。



推動國際合唱音樂節

對杜黑來說，成立基金會並不難，難在讓基金會不斷運作下去。民國七十九年他負責策劃推動文建會主辦的「國際合唱音樂節」，指揮「黃河大合唱」全省巡演，應邀赴中國大陸與北京中央樂團等合作，使得台北愛樂短期之間迅速熱絡地活躍起來。

他說：「我自己都很難分辨這些到底是主動還是被動。因為成立基金會的關係，經費有限，但必須有活動，如果預算執行得當，或許會有結餘留下來。可能因為時機湊巧，社會景氣，籌募經費的工作還算順利，此外，正逢大陸熱，我們幾次邀請的大陸樂團在千呼萬喚地期待下，終於來台灣演出，這些活動得到很多迴響，成功地推動。」

這是光彩的一面，但杜黑表示，背後也有許多不為人知的辛苦，例如申請大陸人士來台，許多繁瑣而嚴格的規定，經常萬事具備了，但臨時一點小差池，整個團又不能來了。有一次申請內蒙古少年兒童合唱團來台，因為團員的名字都是蒙古文，還特別派專人飛到內蒙為團員翻譯中文名字，結果，其中兩名團員的名字相同，入境許可卻只申請了一份，硬是卡在香港機場。

冷汗連連的經驗

由於杜黑早年在學校帶領合唱社團的經驗，基金會初期在艱困的環境中仍舉辦了許多活動，也因此練出一身「好本領」。以「國際合唱音樂節」為例，在國內締造了票房高峰，帶動國人欣賞合唱的新經驗，使得合唱終於在音樂藝術的領域中，受到重視，幕後推動和執行的愛樂基金會，卻是冷汗連連。

杜黑說：「策劃這樣大型的國際活動，首重資訊的正確。因為我很早就知道將有一個國際音樂節要在雪梨舉行，他們向國際徵選了近三十個世界一流的合唱團體到雪梨，那麼我選擇的方向，只要在這近三十個團體中再挑選即可，而不必向茫茫的國際間發出毫無頭緒的訊息。目標選定後再解決行程的難題。如果這些團體已經由世界各地集結至雪梨，我只需要設法安排他們再從雪梨飛來台灣。」

在團體的甄選、預算的控制、執行能力三方面，「愛樂基金會」都能勝任，因此活動的成功已可預見，第四個成功的因素則維繫於觀眾的反應。由於「愛樂」在平日就不斷推動合唱深入民間的小型音樂營，花了將近四年的時間建立合唱人的「網路」，所以關心合唱活動的族群始終和愛樂有很好的聯繫，當「難得一聽」的國際團體來台灣演出，門票自然搶購一空。

「只要是好的音樂，我站在什麼位置都無所謂。」這一句話，或許可以做為杜黑將全部的時間、心力放射狀投入音樂工作最有力的收束和發射根源。

▲杜黑在拉脫維亞的「國際室內合唱音樂節」演出後，替拉國兒童簽名。

▼杜黑應邀赴美參加「亞特蘭大國際合唱音樂節」。

從遺產中尋找未來的路

這次成為第一屆國家文化藝術基金會音樂類得獎者，杜黑覺得既高興又吃驚，他認為，就指揮部分來說，國內有許多優秀的指揮家，值得推崇，年輕一輩的指揮者也是江山代有才人出，「而我個人的指揮生涯，是和許多不同的藝術家合作中，學習到很多寶貴的經驗和觀念。」這些合作經驗不一定是指站在演出的指揮台上，更多的是來自於演出前的排練和準備，例如八十一年文藝季「詩歌、樂、舞的對話」演出「布蘭詩歌」，由「台北市交響樂團」、「新古典舞團」和「台北愛樂合唱團」共同合作，舞蹈的線條之美，舞台和燈光的設計，人聲和樂器的力度，這些組合都讓他深深覺得一個完美的演出，就和合唱藝術的本質「單音細膩，合唱龐大」有相通的道理。

就合唱音樂的推廣工作來說，杜黑說：「早年剛開始的時候，我對合唱音樂的態度很保守，總覺得現代音樂不好聽，後來聽到了北歐音樂，才領悟到人聲像寶石一樣，世界上沒有兩個寶石是一模一樣的，人聲充滿無限的可能性，它音樂性的發掘已經衝到了器樂前頭。」再加上他近年尋訪中國大陸和世界許多國家的音樂，覺得台灣未來合唱的發展，仍應回到文化遺產中尋找，於是開始委託國內作曲家作曲。

他將會繼續舉辦國際合唱音樂的交流，因為只有透過不斷的學習和觀摩，才不至於畫地自限或自我膨脹。回想回國十六年來，馬不停蹄的投入音樂工作中，杜黑的工作即是生活，他終於找到了甘之如貽的路。

年表

民國33年	遼寧省蓋平縣人，生於四川成都。
民國38年	因隨父親軍隊調動，經金三角到台灣，入桃園八德宵裡國小，初識音樂五線譜。
民國51年	入省立台北師範學校音樂科，畢業後任台北新和國小音樂教師。
民國54年	入中國文化學院音樂系，主修理論作曲，師事陳茂萱教授、劉德義教授。
民國60年	任文化學院音樂系助教、講師，隨美籍指揮家包克多教授（**Robert W.Procter**）習指揮及理論作曲，並協助製作歌劇：典獄衛士、唐．喬凡尼、唐懷瑟：神劇：以利亞、彌賽亞等。
民國67年	赴美國普林斯頓西敏合唱學院指揮研究所。
民國68年	獲合唱指揮獎學金，入伊利諾大學，師從法籍指揮**Paul Vermel**教授習管弦樂指揮，隨**Harold A. Decker**教授習合唱指揮，**Leonard Rumery**博士讀合唱音樂史。次年獲碩士學位，入該校合唱指揮博士班。
民國70年	返國，應聘於中國文化大學。
民國72年	任台北愛樂合唱團常任指揮，並先後擔任台灣省交響樂團合唱團、台北市、台北縣婦女合唱團，台北市教師合唱團指揮。
民國77年	結合音樂與企業界人士，創立「財團法人台北愛樂文教基金會」，並擔任執行長職務至今，並客席指揮台北市立交響樂團，台灣省立交響樂團。
民國78年	製作並指揮蘇利文輕歌劇「花田，又錯」。
民國79年	策劃執行文建會「國際合唱節」，邀請國際知名合唱團來台演出。指揮「黃河大合唱」台灣首演，並應邀率團赴中國大陸與北京中央樂團及上海樂團合作演出「黃河大合唱」。
民國80年	指揮威尼斯樂派「多合唱團」作品、大陸作曲家田豐作品「雲南風情」，製作錢南章黑色喜劇「雷雨之夜」。
民國81年	指揮新古典舞團、台北愛樂合唱團於文建會文藝季演出「布蘭詩歌」，應「上海國際藝術節」之邀再次赴大北京與上海演出，同時獲聘為北京中央樂團及合唱團客席指揮。
民國82年	應邀赴美國參加「亞特蘭大國際合唱音樂節」，並指揮台北愛樂合唱團於紐約，洛杉磯等地舉行巡迴演唱會。赴北京再度指揮新古典舞團、北京中央樂團及合唱團演出「布蘭詩歌」。
民國83年	率台北愛樂合唱團參加奧地利「古典音樂節」、韓國「漢城世界合唱節」，赴英國劍橋、倫敦及皇家音樂院巡迴演唱。
民國84年	赴德國參加「國際合唱音樂營」音樂會及拉脫維亞第四屆「國際合唱節」，應邀與亞洲青年管弦樂團在香港及台北演出「貝多芬第九號交響曲」，並指導「國慶音樂會」演出馬勒第八號交響曲「千人交響曲」及「卡爾奧福百年誕辰音樂會」演出「布蘭詩歌」。
民國85年	由文建會推薦前往美國紐文中心演出「映象中國」，應世界合唱聯盟之邀指揮台北愛樂合唱團於澳洲雪梨演出「台灣合唱精華」，指揮台北國際合唱音樂節閉幕音樂會，指揮愛樂合唱團及愛樂室內管弦樂團演出「盛秋藝宴」。
民國86年	錄製「印象中國」唱片榮獲新聞局第八屆金曲獎最佳唱片製作人等三項大獎，擔任澳洲雪梨國際合唱大賽評審。演出「簡約、低限、浪漫的二十世紀合唱音樂」。全省巡迴演出「映象中國」。指揮台北愛樂合唱團二十五週年音樂會「飛躍四分之一世紀」。應邀出席第六屆匈牙利國際合唱大賽，赴布達佩斯，布拉格，哥本哈根指揮演出。

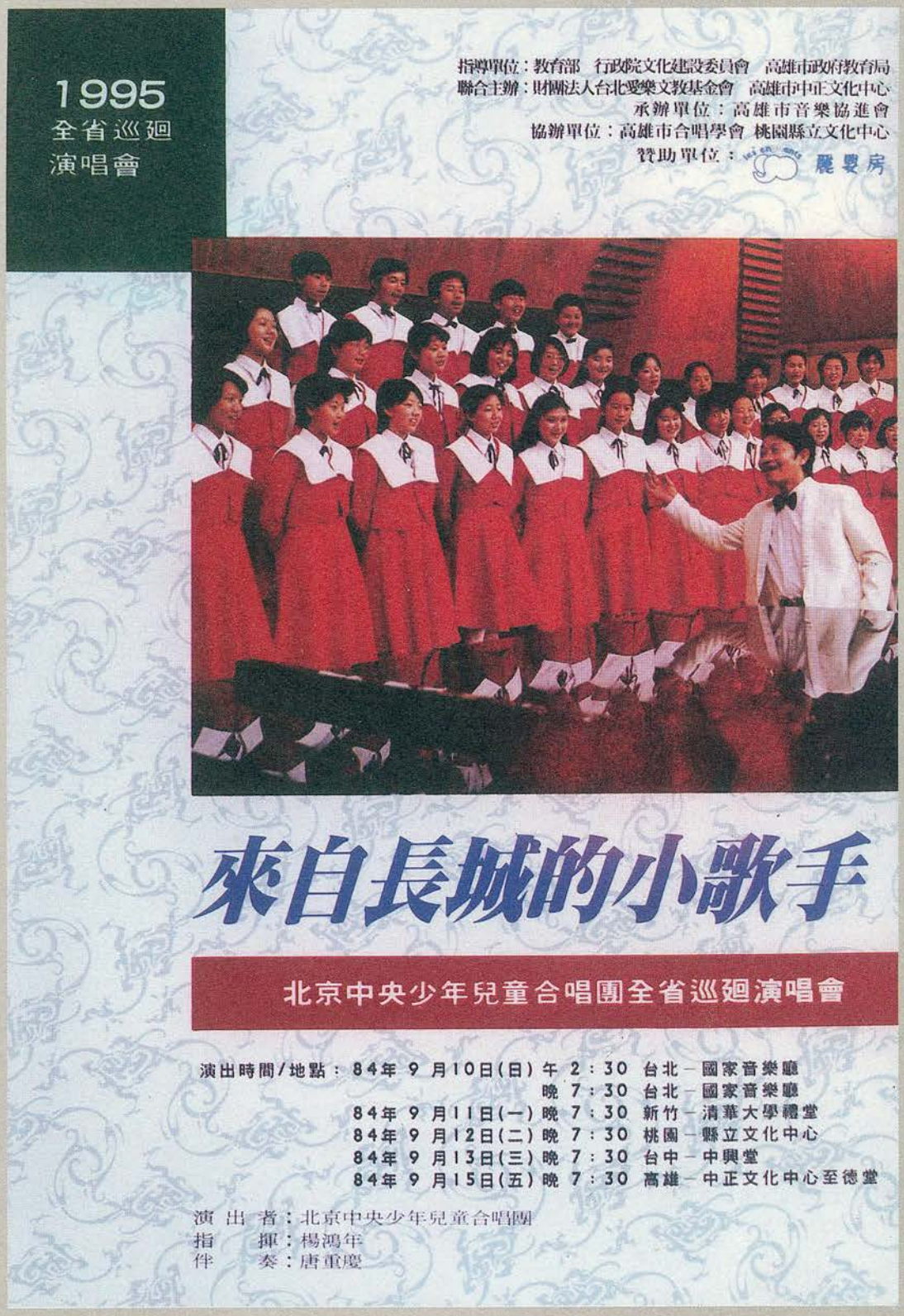
作品賞析

國際音樂合唱節 | 民國85年

杜黑認為一個活動的成功，在於正確的選擇了應邀來台的合唱團及觀眾網路的維繫。這個活動由於節目策劃細膩，演出叫好叫座，深受肯定，博得迴響。

邀請北京中央少年兒童合唱團來台演出 | 民國81年12月

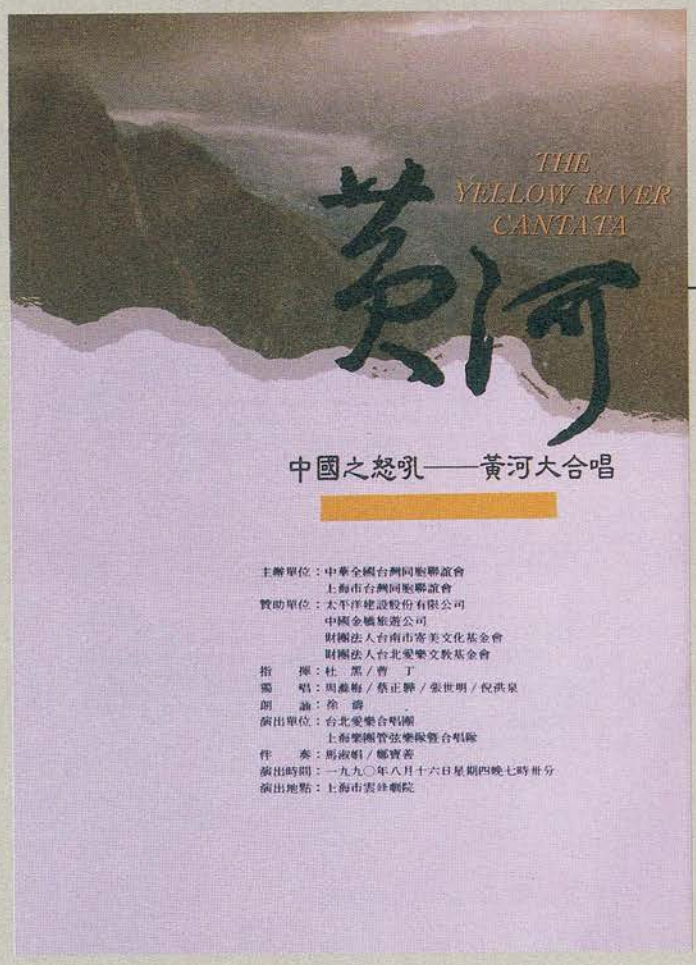
這是國內首度邀請中國大陸的合唱團來台演出，揭開兩岸合唱音樂交流的序幕。台前，使國人有機會聆賞中國大陸的音樂團體，刺激國內少年兒童合唱團的成長；台後，則使國內表演藝術團體策辦相同活動的實務工作，有了前例可循。



指揮文藝季「詩歌、樂、舞的對話」

演出「布蘭詩歌」 | 民國81年

這是結合交響樂團、合唱團和舞蹈的大型演出，對於指揮者而言，是技術上的大挑戰，尤其是速度的準確性。合作演出的劉鳳學教授，盛讚杜黑先生指揮的速度掌握，每一場演出幾乎分秒不差。

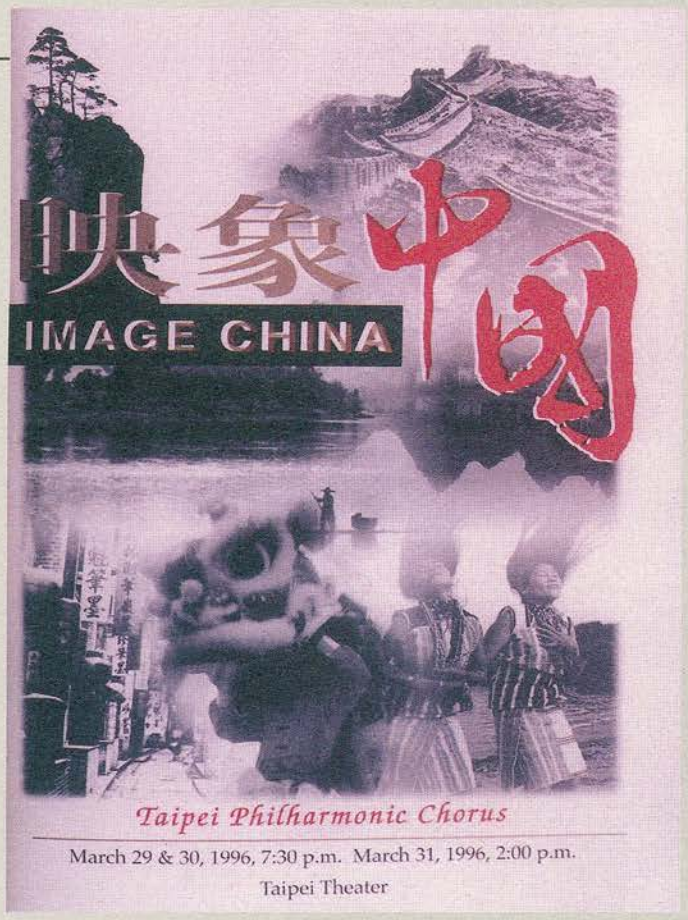


首演的「黃河大合唱」 | 民國78年7月1日

「黃河大合唱」，無論從政治的角度或藝術的角度來看，都是一支爭議極多的曲目。台北愛樂合唱團在國家音樂廳首演這支作品，隨後並全省巡迴演出，象徵政治旋律的敏感解除。

「映象中國」專輯 | 民國85年

「映象中國」專輯囊括第八屆金曲獎三項大獎，分別是「最佳演唱人獎」「最佳唱片製作人獎」「最佳古典音樂唱片獎」，專輯中有系統的精選了大陸和台灣的民謠、原住民民謠、中國藝術歌曲等，是杜黑推展台灣合唱音樂，並將之帶往國際舞台的開端。頒獎典禮當晚，杜黑不願在推廣音樂的路上缺席，正在一個小鄉鎮指揮台北愛樂合唱團演出，而由他人代為領獎。



於匈牙利指揮演出作曲家錢南章的「馬蘭姑娘」 | 民國86年7月

台北愛樂八十六年的國外巡迴演唱，逐漸揭開東歐國家的神秘面紗，「馬蘭姑娘」於匈牙利首演當夜，觀眾起立鼓掌讚嘆，謝幕達四次，最後，還是杜黑先生將管弦樂團的首席牽下場，觀眾才意猶未盡的離去。杜黑表示，國內到國外成功演出的團體很多，但「馬蘭姑娘」則是第一次有外國團體加入演出台灣作曲家編作的曲目。

得獎理由

1.在創作上具有累積性成就，半世紀以來重要作品超過百部。年逾七十，創作力依然旺盛， 持續有作品發表並能不斷開創新的格局，對後輩舞蹈工作者產生深遠影響。

2.舞蹈學術研究方向既寬且博，評論及學術著作廣受國內外重視，致力於儒家舞蹈和唐代樂舞的整理、研究及重建工作，是國內第一位舞蹈博士。近年來從事舞蹈辭典編纂，對舞蹈學術界貢獻良多。

3.畢生奉獻舞蹈教育，作育英才，為舞蹈界培養了無數的新秀。

舞蹈類

劉鳳學

母親的面紗

民國十四年劉鳳學生於中國東北近黑龍江的一個城市，當時中長鐵路方圓四十公里以內均屬蘇聯所統治，後來又被日本人占領，所以她生長的地方和成長的環境都比較特殊。

機緣和興趣，使得她童年時期接觸藝術的機會比較多。從小就開始學舞，劉教授的父親是個生意人，但並不是個成功的商人，因為偏好歷史和詩詞，許多時間都投注到這上面，對於平劇和戲曲也很喜歡，所以她在不知不覺中也受了影響。

童年記憶中，東北的冬天，長風從蒙古高原吹下來，夾雜著石礫，吹得人很痛，她母親那一輩的人，每個人都有很多的面紗，長有五尺，染色漂亮，幾乎每個人的面紗都繡了花，下襬有穗子。春天來時，婦女包頭圍脖蒙面，那番景象實在非常好看。

劉鳳學經常把母親的面紗佔為己有，收進孩子的百寶箱，那裡面還有一個洋娃娃，整整齊齊疊好的紗巾成了小枕和小被。她幾乎每天都會拿出來把玩幾次，要做巫婆時，就披了紗巾，然後把母親的簪子拿來當寶劍；有時又把自己裝成「葡萄仙子」，編了舞，邊唱邊跳。「現在想來好笑，活像一隻大蟑螂。」她說。

民國初年，孩子的娛樂不多，大多靠自己的幻想。讀書後，受日本教育，有許多選擇的機會，家中曾希望她去學醫，她也想去當女兵，結果有一次看解剖盲腸，只看一眼就昏倒了。後來覺得還是隨著自己的性情去選擇，感覺最滿足。

選擇舞蹈和音樂

民國三十年就讀長白師範學院，主修舞蹈，副修音樂，她解釋說：「當時在學校所學的舞蹈是屬於拉邦體系的現代舞，但和今日所說的現代舞又還有一段視覺上的距離。拉邦被稱為「現代舞之父」，他的理論可以說深深影響到現代的現代舞。」

戰爭期間，劉教授顛沛南逃，有一次從長春徒步走到瀋陽，總共十天，「那時，正好是四月的時候，春天，雪剛溶化，我身上背著小枕頭，我們三個女同學邊走邊唱著「孟姜女」，走到了四平街這個地方，那兒剛有戰事結束，在村口的麥田地上伏著一個年輕人的屍體，上身被剝光了，肩膀腫得好大，那幅景象令人印象深刻。」那之後，劉教授開始思考什麼是生命，要如何運用有生之年。對生命的理解和時間的運用，便是從這個時期開始。

直到大學二年級才初次接觸正統的中國教育和文化，對於中國文化的探索慾望很高。民國三十八年她隨學校到台灣，她說：「選擇來台灣有兩個原因，一是對熱帶情調的嚮往，在我的家鄉常年是冰天雪地，從來沒感受過熱帶氣候的風情；另一個原因，則是對於原住民舞蹈的嚮往。」於是她初到台灣時，迫不及待地就隻身到了花蓮鳳林一帶。

原住民舞蹈的震撼

第一次看到原住民盛大的舞蹈演出是阿美族的豐年祭。她回憶說：「到現在我還記憶深刻，或許是因為過去從沒看過這種祭典儀式和舞蹈整合的演出，那是在一個像庭院、又像是郊外空曠場地的地方，男女老少都穿著盛裝，一位巫師拿著草束，對著人大口大口地噴水，接著換拿一個大型竹編、類似篩子，上頭黏著像貓薊一類的東西，在場中跳起舞來，然後族人紛紛跟著跳起舞來，我也就跟著跳了起來。」

原住民通宵達旦地跳舞，對劉教授來說很是震撼，跳到後來幾乎醉了，和大地合而為一。當時雖然劉教授還很年輕，但是一來沒有通宵達旦的習慣，二來沒有那樣的體力跟著跳一整夜，「於是，我就在旁邊，倚著檳榔樹，一邊看他們跳，一邊腦中開始思索許多事情。」她對於原住民舞蹈的節奏感到非常激動，粗壯的踱步聲、豪邁的吼叫，以及歌聲，那歌聲，直到現在劉教授還偶爾會不自覺地、悠悠地哼起當年那些旋律。

「當我頭腦冷靜下來，思索著我們漢民族也有祭典的舞蹈，但是和原住民祭典舞蹈的意義、形態和節奏，完全不同。我們的祭典舞蹈也是和禮節結合在一起，但是很端莊、很嚴肅，祭祀的目的也和原住民的祭祀目的不同，中國儒家祭祀的目的不是祈求上天賜給我們什麼，而是報答上天給我們的恩惠，所以都有樂譜、舞步和嚴肅的衣飾配合在一起，使你置身其間，嚴肅得不敢呼吸，感情是收縮的。原住民的祭舞也是和藝術結合在一起，但感情是奔放的。」

採集原住民的歌舞

有了這樣的思索，劉教授就把原住民歌舞研究和她的舞蹈研究結合在一起。前後長達近四十年的時間，台灣九族文化的歌舞祭典都按照計劃，一一採集完成，她不僅對原住民的歌舞著迷，也對其整個社會制度和文化著迷。這件事對劉教授個人而言，是「開啟了我對一種事物深一步的探討和比較的觀念。」

但四十年是很長的時間，曾遭遇什麼困難嗎？「我看到原住民的文化受到外來文化的影響下，慢慢地，真正原始的生命力漸漸消失了。」一直以來，劉教授較喜歡單獨行動，上山前會先向當地的警察局報備，然後穿著先生的大外套，帶著錄影、錄音器材一個人入山。「有一次晚上很累，我決定先到他們的大通舖裡休息，忽然一個年輕小孩走到我床邊，我一驚嚇，翻身跳下地，光著腳就往外衝，隔天就下山了。從那次以後，我就不太一個人入山了。」

重建中國古代舞蹈

除了原住民舞蹈，劉教授也視「重建中國古代舞蹈」為義不容辭的事。劉教授在師大體育系當助教的時期，當時的系主任對同事的要求嚴格，大家必須每月提出一篇相關的論文。於是，她就在一次討論中國民族舞蹈的論文中，提出她的困惑：中國的舞蹈將往何處去？

系主任聽了，淡淡地對她說：「既然想創作中國現代的東西，妳對中國的了解有多少？」她回憶當時：「這句話彷彿給了我重重的一拳，對我影響非常大，我後來也聽從他的建議，往中國古代的文獻上著手。」

於是，劉教授在民國五十四年赴日本東京教育大學，原計劃一邊修學位，一邊蒐集資料，後來放棄學位，全心在日本宮內廳雅樂部，手抄中國唐代樂舞，一方面做重建，一方面探討舞蹈的文化歷史背景。

四年後，繼續赴德國福克旺藝術學院專攻舞蹈創作和拉邦舞譜。為什麼要學舞譜呢？「我覺得舞蹈也是中國的文化遺產，但卻只在詩詞中表達出來，主要是因為中國沒有舞譜來記錄舞蹈的舞步、姿態和文化、宗教的關係。我覺得，如果我們沒有一個科學的記錄方式，就沒辦法探索古代的舞蹈，只能透過文字，但文字的詮釋每個人不同，歧異也多。所以非學舞譜不可。」

在德國初期，她也曾有過矛盾的念頭，經常和指導教授辯論；「現在拍攝影片的技術這麼發達，為什麼還要用舞譜來記呢？」他反問：「現在聽覺領域的設備也很發達，是不是就不需要樂譜了呢？」

研究、教學、創作

一路研究、教學、創作不斷，民國六十六年獲得國際舞蹈研究委員會年度傑出舞蹈學者，七十三年獲英國國家舞蹈哲學博士學位，為我國第一位舞蹈博士。另一方面，五十六年在新生南路的巷子裡成立了「現代舞蹈中心」，是當今許多台灣舞蹈工作者磨練的教室。六十五年成立「新古典現代舞團」，定期展演劉教授的舞蹈作品，也將她的舞蹈風格特質呈現出來。

在編舞方面，她的舞作多數趨向抽象及動作、時間、空間、量感的舞蹈本質，從民國三十九年的第一支舞作「藍色多瑙河」，至今年暑假正在整排的「灰瀾三重奏」，已累積了共一百一十一支作品。她說：「我覺得編舞有兩個階段最愜意，一是剛開始時，頭腦什麼都不想的時候，那時一支舞大概一兩個星期就可以編出來，感情走到那裡，動作就衝出去了。後來考慮反而多，例如表達暴力，我可能會以一朵花來代替，編舞的挑戰變大了。第二個比較得心應手的時期就最近這十幾年，思考力變得清晰，肩上也不再有無謂的壓力，反而能隨心所欲。」

時間的運用

投身舞蹈半世紀，是什麼在支持著她一路走下去，不驚不疑呢？「如果說我刻意地為舞蹈做了什麼事情，大概有兩件事，一是時間的運用，把時間多數投入舞蹈上，相對的，其他方面也就減弱，例如人際關係，常覺得與其做些不願做的事，倒不如利用時間編一段舞蹈；另一是把心寄託在萬里雲外，和天地相識。」

劉教授覺得自己工作的機緣一直很幸運，無論編舞或研究，都有一批優秀的舞者和學生一起工作，自己的生活作息非常單純，由於早年每天清晨六點就要陪學生練舞，所以養成不吃早餐的習慣，下午多半是排舞，晚上編舞，工作到十點多才吃晚餐，回家後通常再寫點東西，半夜就寢。「家中擺滿了書，沒學過芭蕾踮腳尖的人，是很難走進去的。」劉教授笑說。

劉教授對舞者的要求，不在於舞蹈技術的好壞，而是對時間的掌握。早期，學生或舞者如果遲到一分鐘，她就把他們鎖在排練室外，她說：「我們都是空手而來，空手而去，上天所賜給我們的只有時間是公平的，每個人的時間都一樣，若是一個人遲到，耽誤的是每個人的時間。」她也諄諄告誡學生，舞蹈教室等於是出家人的佛堂，要尊重看待。跳舞，不是只使用到身體，頭腦、心臟，呼吸等，都是同時並用的。

讚美和感恩

她覺得自己很幸運，分享到許多社會資源，加之當代資訊開放，除了舞蹈，她也接觸許多各類的訊息和知識，深深覺得許多舞蹈技術的問題，不一定要從技術層面解決，生活當中所有的吸收，都可以投射到舞蹈上。生活就是圍繞著研究和創作，「早年還喜歡去爬爬山，半夜趕場電影，現在則是覺得時間不夠用了，希望上帝多給我一些關愛的眼神，給我加倍的時間來運用。」

對生命總是充滿了讚美和感恩，劉鳳學教授說：「在中國舞蹈史中，古代跳舞的人，常不是自由之身，到現在，舞者可以隨心所欲，想要表達什麼都可以在舞蹈中說出來，實在是一件值得慶幸的事。」

年表

民國14年	生於中國黑龍江，當時該地治權為俄國所有，小學時期則受日本統治。
民國38年	畢業於長白師範學院，主修舞蹈，副修音樂，後隨學校來台，隻身至花蓮接觸台灣原住民樂舞。
民國39年	編作＜藍色多瑙河＞（作品編號１）＜懇求＞（作品編號２）。
民國43年	編作作品編號１２－１７，赴蘭嶼調查雅美族舞蹈與音樂。
民國44年	編作作品編號１８－２０，赴烏來及南投調查泰雅族舞蹈與音樂。
民國46年	開始研究中國傳統舞蹈，實驗中國現代舞。
民國48年	赴南投研究布農族舞蹈及音樂。
民國50年	編作＜時間的韻律＞（作品編號４１），赴嘉義研究鄒族舞蹈及音樂。
民國53年	編作＜太極劍舞＞（作品編號４９）出版「教育舞蹈」及「舞蹈概論」。
民國54年	赴東京教育大學研究現代舞與舞蹈創作法，在日本宮內廳雅樂部研究中國唐代樂舞。
民國55年	編作作品編號５１－５８，赴苗栗研究賽夏族舞蹈及音樂。
民國56年	出版「舞蹈倫理＜人舞＞研究」，於新生南路巷內創辦「現代舞蹈中心」，於台北市中山堂以「古代與中國現代舞蹈」為題舉行舞蹈發表會。
民國57年	受教育部委託修定祭孔佾舞，在中山堂以「傳統與現代」為題舉辦舞蹈發表會。
民國58年	獲教育部第一屆國家文藝獎舞蹈獎，赴德國福克旺藝術學院專攻舞蹈創作與「拉邦舞譜」。
民國61年	赴韓國研究宋朝傳至韓國之儒家舞蹈，及韓國宗廟舞蹈。
民國62年	編作＜投壺戲＞＜蝕＞＜天問＞，於中山堂舉行舞蹈發表會，在美國舞譜局出版「中國舞譜」，赴以色列出席國際民族舞蹈研討會。
民國64年	率中國舞蹈團赴玻利維亞參加民族舞蹈節表演。
民國65年	赴屏東研究排灣族舞蹈及音樂，受台灣省民政廳委託重新編創雅美族，阿美族，泰雅族，魯凱族，曹族，排灣族之舞蹈。三月二十六日創辦「新古典舞團」。
民國66年	受民政廳委託赴台東研究卑南族，賽夏族，布農族舞蹈，獲得國際舞蹈研究委員會選為八十六年度傑出舞蹈學者。
民國67年	於國父紀念館舉行山地舞蹈發表會，「劉鳳學舞蹈創作二十年回顧展」演出。
民國68年	受邀參加奧地利「巴魯克隆民俗藝術節」，赴德國公演。
民國69年	赴法國參加「第十八屆庇里牛斯世界民俗舞蹈節」，赴新加坡公演，為培育新生代舞者，舉辦第一屆「新銳創作展」。
民國70年	赴英國倫敦拉邦舞蹈學院攻讀博士學位。
民國73年	重建編作＜皇帝破陣樂＞（作品編號９９）。
民國76年	獲英國國家舞蹈哲學博士學位，為我國第一位舞蹈博士。
民國80年	編作＜圓＞（作品編號１００），應國家戲劇院之邀推出「她，走過四十年」公演，「新古典舞團」復出，獲國家文藝獎特別貢獻獎。
民國81年	推出「中國之美」系列公演，＜布蘭詩歌＞全省巡演。
民國82年	赴中國大陸、美國紐約台北劇場演出。
民國83年	創辦「財團法人新古典表演藝術基金會」，＜沈默的杵音＞公演。
民國84年	編作＜青春之歌＞（作品編號１０８），＜青春之歌＞＜布蘭詩歌＞全省巡演。
民國85年	編作＜曹丕與甄宓＞（作品編號１０９）＜黑洞＞（作品編號１１０）。

作品賞析

十面埋伏 | 民國41年師範大學首演

自民國三十八年創作第一支舞作以來，經過八年的思考與實驗，劉鳳學終於突破瓶頸，以在「尊重傳統」下「創造現代」為其舞蹈教學、研究和創作的方向。<十面埋伏>這支舞作，以發表時間和內容而言，可視為「第一支中國現代舞」。

招魂 | 民國63年國父紀念館首演

<招魂>取材自「楚辭—招魂篇」。

舞蹈形式來自宗教藝術，即戰國時楚國的巫音，和中國北方民間的「叫魂」、本省民間的「收驚」類似。

舞蹈「招魂」主要表現一個藝術工作者心靈的戰慄、精神的不安，及在「尋求自我」、「確立自我」歷程中所作的自我呼喚。

皇帝破陣樂 | 民國81年國家戲劇院首演

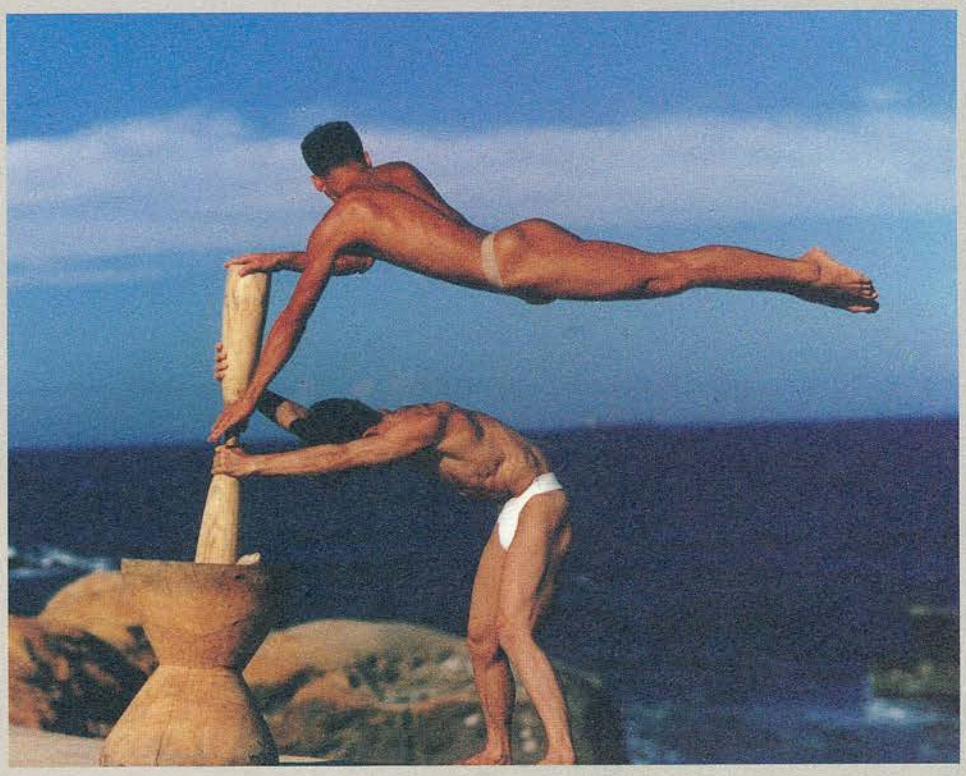
唐大樂「皇帝破陣樂」是劉鳳學對中國舞蹈史研究後而重建的唐代樂舞。該舞係唐太宗李世民作秦王時，於６２０年大敗劉武周，士兵們在獲勝歡呼時所展現之樂舞。貞觀元年，唐太宗歡宴群臣，首次於宮廷表演該樂，七年後，太宗親製舞圖：「左圓右方，先偏後伍，魚麗鵝鶴，箕張翼舒，交錯屈伸，首尾回互，以象戰陣之形。」

「破陣樂」於７０１年傳入日本，劉鳳學民國五十八年在日本宮內廳獲得該舞譜，七十二年得知英國劍橋大學唐樂研究中心已將之譜成五線譜，此舞即根據這些資料而重建。

沈默的杵音 | 民國83年國家戲劇院首演

「沈默的杵音」是劉鳳學對原住民處境提出質疑的舞蹈。

以原住民歌舞為基本素材，將原住民對祖靈、對生命、對生活充滿禮讚的樂章，轉化為現代舞作。經由這支舞作，表現原始和文明，舊與新，過去和現在，個人和群體、環境相互間的關係，同時，也探討原住民舞蹈的結構和節奏、律動和動作、轉化與創新的可行性。



曹丕與甄宓 | 民國85年國家戲劇院首演

「曹丕與甄宓」取材自文學與神話。以史實與傳說為媒介，探索人性毀滅的根源－鬥爭、嫉妒和破壞；並將人性的戰場表現在國土、文才武略、情愛、權位、生死爭鬥之中。企圖在看似平凡的劇情發展裡，呈現「對比」與「冷」的舞蹈質感，並在寫實、幻象、隱喻不同處理手法的切換下，營造出跨越時空的真摯情感。

黑洞 | 民國85年國家戲劇院首演

天文學上的「黑洞」象徵絕對的「力」－無限之重力和無法逃脫之引力。舞蹈「黑洞」則展現「力」對「人體」的制約：衝突、對峙、壓迫、平衡、反彈、吸引、排斥等。是一首擺脫劇情，解下具象束縛的抽象舞作。

得獎理由

李國修先生長期且持續從事戲劇工作，兼具編劇、導演、表演等多項才華。從民國六十九年迄今共有二十餘件作品，內容反映台灣社會現況，形式融合傳統與現代表演藝術，頗具開創性。民國七十六年成立「屏風表演班」以來，戮力建立全職專業劇團的制度，培養眾多演出人才及觀眾，於台灣戲劇活動的推展及表演藝術的提升貢獻良多。

戲劇類

李國修

紙箱中的小男孩

民國四十四年出生的李國修，是道道地地的台北人，八歲的時候搬到中華商場第八棟二樓，因此童年、少年、青少年這一段人生中非常重要的成長時期，他眼見耳聞、感觸思考，都圍繞著中華商場到小南門一帶的空間和人事。

後來，中華商場拆除，一磚一瓦走入歷史塵埃之中，但李國修卻開始在腦海中、在劇本上，重建這個城市已不可見的一隅。經由戲劇表演，帶給觀眾的是既哭又笑的恍惚和栖然失神，是對於時代記憶的共生和共鳴，對於李國修自己而言，是釋放一切壓抑，挖掘一切真相，追溯一切創作源頭的工程。

那是一個秘密，他是一個躲在紙箱中的小男孩。他喜歡把自己封閉起來，躲在窄小的空間裡。國小二年級的時候，他和玩伴在長廊上遊戲，一個念頭閃過，他躲進裝洗衣粉的大紙箱裡。遊戲突然陷入全然的黑暗，他並不感到恐懼，伸手可及的紙箱四壁，也不令他覺得壓迫，因為黑是他所熟悉的、安全的範圍，也因為黑，使他覺得自己可以有無限的想像空間。這個封閉、窄小的感覺，驟然喚醒他對「家」的知覺。

壓抑對母親的感覺

李國修的「家」是這樣的：父母都是隨政府從大陸來台，父親十六歲在山東青島拜無名藝師學做戲鞋，憑著手藝，成為「台灣唯一製作純手工戲靴的藝師」，養活了五個子女。母親不識字，是個在家相夫教子的傳統女性，但是李國修一直刻意迴避「男主外，女主內」這樣的家庭結構，尤其壓抑對母親的感覺。

他的母親對中華商場的左鄰右舍而言，是「神秘」的，對他來說，是家庭中的秘密。他和母親的日常關係，是每天深夜從母親臥室裡拿出尿壺，走到商場走廊盡頭的公廁倒掉。

他的母親從搬到中華商場開始，到去世前一年，總共整整十年間，大門不出二門不邁，「她有一種我們無法想像的鄉愁和自閉，她在家中的廚房、臥室和小客廳裡，沈浸在她自己巨大、沒有止境的鄉愁中。那十年間，她連二樓的走廊都沒有現身過一次，甚至鄰居玩伴都說，只見到我們家有爸爸，沒看過我們媽媽。」

能夠想像這樣大時代中的小悲劇嗎？李國修十八歲的時候，母親子宮癌過世，那時他只是個學生，對社會的歷練既少，對自己內心的感覺又虛無脆弱，尤其是在青少年時期，有了一些知識，反而更羞於啟齒有一個這樣封閉的母親，不知如何對她歌功頌德。

「當醫生宣告母親得了癌症，也就是她去世前一年，她才在家人的鼓勵下，走出家門，在二樓的走廊上走動。她似乎看開了，既已預見生命的盡頭，無邊的鄉愁懷想也就有終時。於是，她決定跨出自己原始的一步，而這一步很小。」

呈現父子的關係

在李國修的二十七部戲劇作品中，較常見的是描寫兄弟父子的情節，而幾乎不談母子關係，李國修表示，母親對他的影響，是慢慢、慢慢地從他對自己創作的態度中顯現出來的一他喜歡把自己封閉起來，把自己逼到窄小的空間裡，那樣，才可以有無限空間的創作想像，而這其實等同於國修母親躲在屋裡十年是一樣的情感。

也就是說，在「屏風表演班」成立初期，李國修戲劇創作的風格成型之前，他比較能準確呈現的是他和父親之間的關係。

鋒芒初露的年代

民國六十五年世新廣電科畢業後，服完兵役，在空軍廣播電台擔任廣播節目主持人，六十九年接觸「耕莘實驗劇團」，也就是「蘭陵劇團」的前身，接受吳靜吉博士的指導，而後演出「荷珠新配」趙旺一角，受到演藝界的注目，隨之進入華視參加「綜藝一百」的演出，兩年間，成了台灣家喻戶曉、老幼皆知的電視喜劇演員，每個人看到他，就想到他在電視上突兀的開場白：「各位觀眾好，我是李國修，修理皮鞋的修…」。七十一年，李國修得到電視金鐘獎「最具潛力戲劇演員獎」，螢光幕前的他，是搞笑、是喜感，幕後的他卻截然相反。

他說：「民國七十二年，我父親得骨癌，從發現到過世只有兩個月，而當時，我是全台灣當紅的電視喜劇演員，對我真實的人生而言非常矛盾。我害怕去面對他的死亡，我是個逃避回去面對離別、死亡的喜劇演員；在他病危的階段，我努力逃避我和他的某種父子關係，因為這個逃避使我在父親過世後，一直有很深的愧疚。」

三位一體的創作方式

父母給與李國修的影響，像是他戲劇創作淵源的雙迴旋符號。從童年開始，李國修便經常隨著父親去看平劇，孩子看戲，只愛看武打戲，一演文戲就睡覺，但令他最覺精采之處，在於每到中場或散戲後，他可以隨著父親到後台走動。在後台看著演員上妝、卸妝，穿上戲服或換下時裝，閒談著生活而不是「玉堂春」或關公。在其間，看不見演員和戲的關係，於是他自幼就曉得劇場是觀眾席、戲台上和後台人生三個區位，三種不同的心情和故事，這個認知，影響到後來李國修編導演三位一體的創作方式。

民國七十三年左右，李國修離開「綜藝一百」，另在一個冷門時段嘗試單打獨鬥的喜劇節目「消遣劇場」，像是繳交前四年學習的喜劇成績單，絕不重複自己，半年後，覺得自己陷入了「腸枯思竭期」，腦海中出現「江郎才盡」四字，再也沒有幽默感了，不知自己的明天在那裡。

於是他放逐自己到日本和美國遊學半年，接觸大量的、各種不同類型的舞台劇。經常，他聽不懂在演些什麼，但是一開演，就哭得稀哩嘩啦的，「因為舞台上什麼事情都可能發生，想像力是無限，只要去想、去呈現，你就可以做得到。」這段經驗中，他看到不勝枚舉的衝擊和感動，歸結一個念頭就是：只要不斷地去做，人永遠沒有江郎才盡的一天。

▲▼專注排演的李國修。

成立屏風表演班

回到台灣後，李國修確立了自己的方向：要成立自己的劇團，要讓國內劇場觀眾每次想看戲時，都有五十個以上的選擇，同時，無處不劇場，從生活中尋找素材，使得台上台下能相呼應。

民國七十五年「屏風表演班」成立，至今十一年來，李國修創作的題材都是他身邊熟悉的人事景物，他編著的作品，堅持原創，所以不斷地從自己的生活中尋找素材，微妙的只是他將這些素材戲劇化地處理了。

例如「戲中戲中戲」這樣的形式，其實只是一種包裝，還是暴露了最內心的情感，仍是為了探究「人生與真實的差距，真實與戲劇的距離」。「我的意思是：其實在生活中所經歷過的事情，大過於在劇場中所看到的虛構的戲劇，當觀眾進入劇場，他看見的是他自己，他開始珍惜的不是舞台上的戲，而是真實中的自己。」

「我發現大家在追尋的目標都一樣，都在追尋為人處世的生活態度：『為 人』就是活著要像自己，『處世』就是對自己負責。」在李國修的戲劇著作中，無論是「三人行不行」系列，「備忘錄」系列，「西出陽關」、「半里長城」、「莎姆雷特」、「太平天國」，始終執著著自己創作和創團的方向。

以戲養戲的經營方針

其間「屏風」也曾經歷過財務吃緊、經營乏力的低潮期，民國八十年演出「鬆緊地帶」時，演員在舞台上受傷，李國修一度因為情緒無法承受，而興起解散劇團的念頭。五年是個周期，十年是個階段，屏風表演班在台前，修正題材以喜劇為主，幕後，讓每個舞台工作人員，都走上正確的、專業的位置；以「以戲養戲」為經營方針，以「三合一」的儀式讓舞台、演員、行政人員在每一場戲開幕前互相感恩、凝聚共識的力量。

屏風創團十年大戲「京戲啟示錄」，描寫的是他和父親和戲劇、父親和戲劇和他、戲劇和他和父親的三重關係，劇本創作時期，「是我個人創作前所未有的高峰時期，在生理上是崩潰到最高潮，在心理上是最受煎熬的一齣戲。」因為還沒有落筆之前，他迴避著回頭面對過去，那些回憶都是椎心的痛；在寫劇本時，每一幕都先克制不住地哭過一回，因為那些人事景物都已經消失了。

「京戲啟示錄」可以說是李國修在完成過去的一種遺憾，彌補他的愧疚感，他說自己的性格喜歡回想過去，但更善長規劃未來，目前他已經知道未來五年的戲劇創作內容，也闢劃了屏風未來十年的發展藍圖，而現在「我唯一能做的事情就是以真心真情去創作，用戲劇留下我所有的回憶，因為，我選擇了劇場。」

早來的肯定

這次，他得到第一屆國家文化藝術基金會戲劇類得主，得獎對他來說是一個壓力，他說：「這是一個早來的肯定，因為我是一個只問耕耘的人，在這個過程中，我自己很清楚自己那些地方做得還可以，那些地方做得還不理想，第一屆文藝獎給了我這麼大的榮耀，從另方面看也不啻是個重擔。玩笑性的說，彷彿是得了一個好人好事代表，所以，此後的生活和創作，更應端正儀容，謹言慎行，不能閃失、不得出錯，要文以載道，為後人樹立最好的模範。」

而事實上，在李國修的生活中本來就沒有所謂的「道」—沒有要「寓教於樂」、「教化人心」的這種「道」，他說：「我原就是在創作中表達、反映自己對生活的看法和態度，所以難免會暴露一些社會的黑暗面。」

在經營「屏風」、面對戲劇創作之間，李國修已經有很多的承擔和壓力，朋友們都知道他做劇場的辛苦，家人也在耳邊經常提醒，如果太累就不要做，但他其實甘之如貽。他說：「屏風走了十一年，發表了這麼多的作品，演出場次超過八百場，觀眾五十萬人次，但我其實甘之如貽。因為做劇場的目標和態度已經確立了。目標是一直勇往直前而無悔，態度就是做自己想做的事，對自己做的事負責；我個人期許自己一直這樣的堅持和執著，應該沒有任何阻力可以阻礙我做劇場的決心。除非我被自己打敗，除非我稍有不慎，沒照顧好自己的身體，否則我的意志力會一直稟持一種面對劇場的態度，包括我對團員、對「屏風」未來的成長，對未來作品，我是絕對堅持的。」

劇場的二大夢想

「我不知道何時才能實現我另外的兩大夢想，一是蓋劇場；二是人事結構兩百人的大型結構專業劇團。但我深信，有生之年，會一直朝此目標努力。」

再一次的，他利用得獎機會感謝戲劇啟蒙師吳靜吉博士，支持他的家人，以及已故去的父親在家教中給他工作態度、生活態度的啟蒙，朋友，所有對「屏風」厚愛的人，李國修一一表示由衷感謝。因為有這麼多人的陪伴，使他覺得非常幸運。「我覺得自己只是代表以上這些人領獎，是他們共同的成就，我只是代表領獎而已。」

對未來，李國修仍將繼續努力工作，同時他更希望外人不要投注太多關注的眼神，「最好淡忘我曾得過這個獎，讓我可以專注自己想做的事，大家在劇場——再見！」

年表

民國44年	生於台北市。
民國52年	遷入台北中華商場八棟二樓，後畢業於西門國小，南門國中。
民國60年	考入世界新專廣播電視科。
民國65年	世界新專畢業，在馬祖當兵。
民國67年	退役，考進空軍廣播電台，擔任節目主持人。
民國68年	獲行政院新聞局頒發優良廣播電視金鐘獎「最佳廣播技術剪輯獎」。
民國69年	參加蘭陵劇坊「荷珠新配」演出趙旺一角，接受吳靜吉博士一系列表演訓練。進入中華電視台，參與「綜藝一百」節目演出。
民國71年	以「唐三五戒」八點檔連續劇獲行政院新聞局頒發優良廣播電視金鐘獎「最具潛力戲劇演員獎」
民國74年	參加表演工作坊「那一夜，我們說相聲」演出.。
民國75年	十月成立「屏風表演班」，取其「幕前戲子伶人的忠孝節義，不過是幕後市井百姓的喜怒哀樂」之意。
民國76年	導演「１８１２與某種演出」實驗劇（屏風創團作品第一回）。參加表演工作坊「圓環物語」演出，編導「婚前信行為」（作品第二回）、「三人行不行I」（作品第三回），導演「傳與本記」（作品第四回），編導「民國７６備忘錄」（作品第五回）。
民國77年	編導「西出陽關」（作品第六回）、「沒有我的戲」（作品第七回），邀請香港進念二十面體聯合演出「拾月拾日譚」（作品第八回），編導「三人行不行II～城市之慌」（作品第九回），締造小劇場全省連演四十場之紀錄。
民國78年	製作「變種玫瑰」（作品第十回），編導演「半里長城」（作品第一十回），製作「愛人同志」（作品第十二回），編導「民國７８備忘錄」（作品第十三回）。
民國79年	製作編劇「從此以後，她們不再去那家COFFEE SHOP」（作品第十四回），編導高雄分團創團作品「港都又落雨」（作品第十五回），製作「異人館事件」（作品第十六回），赴大陸廣州與大陸相聲名家合錄「李國修的私房帶」相聲專輯。
民國80年	編導「救國株式會社」（作品第十七回），連演七十場。大型魔術喜劇「鬆緊地帶」（作品第十八回）演出中因演員負傷，曾動念解散劇團，編導改編自林懷民先生同名小說「蟬」（作品第十九回）。
民國81年	編導演「莎姆雷特」復仇喜劇（作品第二十回）。
民國82年	編導演「三人行不行III～OH!三岔口」（作品第二十一回）。編導演陳玉慧同名小說「徵婚啟事」（作品第二十二回），一人飾演二十二角，後赴紐約及洛杉磯演出。
民國83年	參加上海第二屆莎士比亞戲劇節。編導演「太平天國」（作品第二十三回）。
民國84年	受邀參加新加坡華族文化節，獲中華民國編劇協會頒發第十三屆「最佳舞台編劇魁星獎」。
民國85年	赴加拿大演出「莎姆雷特」修訂版。應邀參加香港亞洲藝術節演出「半里長城」。擔任「黑夜白賊」（作品第二十四回）藝術總監及演員。編導演屏風創團十周年紀念作品「京戲啟示錄」（作品第二十五回）。
民國86年	應邀參加兩岸三地藝術家之「中國旅程 '97」活動，編導「一桌兩椅——奉李登輝情結之謎…塵歸塵，土歸土」政治性前衛劇，此劇後受邀參加英國倫敦國際藝術節演出。劇本「三人行不行」系列獲第三屆巫永福文學獎。編導演「未曾相識」（作品第二十六回）、「三人行不行IV～長期玩命」（作品第二十七回）。

作品賞析

西出陽關 | 民國77年4月14日首演

民國八十三年五月二十一日新版重演。

中國時報盛讚＜西出陽關＞是藝術家為時代犧牲者老兵所寫的英雄安魂曲，也是李國修最接近卓別林高度的一次演出。該戲新版演出時，締造了台灣劇場史首創的雨景舞臺設計。

半里長城 | 民國78年首演

民國八十四年新版重演。

<半里長城>開創了「合乎戲理，悖乎常理」的「情境喜劇」類型。

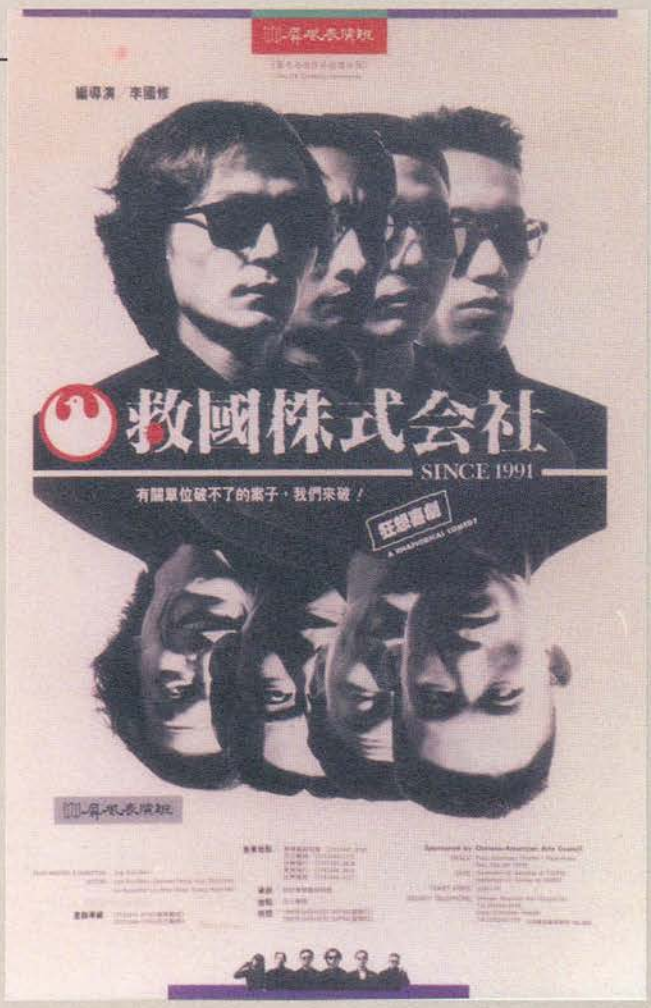
京戲啟示錄 | 民國85年10月10日首演

＜京戲啟示錄＞是台灣近年現代劇場中，獲得最廣大迴響的一部作品，評論文章總計三十篇。中國時報評論該劇「深沉來自巨大的感動，是作者的，也是觀眾的，共同的時代悲情經驗，燃燒著演者與觀者過去今日的真實情感；而感動源自歷史印記，源自生活點滴與內心深處不死的愛。」

救國株式會社 | 民國80年1月4日首演

民國八十一年八月八日新版重演。

<救國株式會社>首創小劇場七十場馬拉松連演紀錄，新版重演時並再次為台灣劇場史締造連滿一百零一場的紀錄。該劇與時代的脈搏合拍，作品兼具戲劇性和文學性。



三人行不行III ～OH!三岔口 | 民國82年首演

民國八十六年二月十三日紐約演出。

<三人行不行III～OH!三岔口>首創台灣劇場三位演員分飾十五角（一人五角）的高難度演出，一人分飾多角的表演形式自此確立。該劇呈現兩岸三地十五個老百姓「言不由衷」的真實生活，同時，也是台灣藝文記者票選１９９３年度最佳舞台劇。

貳

座談會摘要

如何推廣駐校藝術家座談會

焦桐

陳國慈

劉維琪

攝影／劉振祥
（照片依發言序）

時間：86年7月21日
地點：太平洋聯誼社
主持：焦桐
中國時報人間副刊副主任

引言人：
陳國慈　國家文化藝術基金會執行長
劉維琪　國立中山大學校長

座談人員：
漢寶德　台南藝術學院校長
陳若曦　小說家
平　路　作家，文化評論家
楊　照　作家，文化評論家
陳　琪　果陀劇場製作人
紀大偉　台大外文所碩士班研究生
須文蔚　政大新聞所博士班研究生

焦　桐：國內還沒有駐校藝術家的制度，好像除了陳若曦，只有李喬、柏楊、陳千武擔任過短期駐校作家。從教育功能來看，駐校藝術家的存在，也許可以稍稍矯正現階段學院重理論、輕創作的現象。從市場機制來看，駐校藝術家也有其需要，例如目前學府裡所開設的創作、現代文學課程普遍不足，以往對這方面有興趣的學生只好自力救濟，參加校外的各種文藝研習，我們欣見國家文化藝術基金會和中山大學風氣之先，引進藝術創作人才到校園，由於缺乏經驗，主辦單位希望借重大家的意見，作為執行的參考。

陳國慈：國家文化藝術基金會今年辦了第一屆的文藝獎，由中山大學劉校長發出一份邀請計畫，請文藝獎得主到中山大學做駐校藝術家。我們希望將這個構想在國內落實，並成為一個典範，繼續使它在國內延續擴展。關於駐校藝術家這個觀念，國外已經實行很久了，它們的性質都是植基於創作和教育結合的理念，我們同樣也是秉持這個理念來推行。基金會的方針是確切落實這個獎項的榮譽精神，因此從審查到頒獎都只是整個活動的部分，重點在於得獎名單揭曉之後，得獎者所得到的社會肯定與榮譽，以及在創作資源方面的支持。

劉維琪：中山大學之所以有這個構想，主要是要打破南部是「文化沙漠」的刻板印象。去年開始，我們舉辦了長達十四星期的陽光藝術季，每周由校內外的藝術團體演出，帶動不少的觀賞人潮。如何以學校的設施和人才來推廣藝文活動，實在是大學不可推卸的社會責任。

為了補足學院中因為資格限制而造成理論強於創作的特性，駐校藝術家的制度，可以使一直缺乏空間的創作資源得以開發。透過這個制度來推廣藝文活動，使學校與社會結合。駐校藝術家的制度如果能克服阻礙推展開來，使藝術家得到尊重，創作精神在校園生根，所產生的文化收穫和社會價值是不可估量的。

陳若曦：希望這個制度能邀請華人世界以外的藝術家來。我有兩次駐校藝術家的經驗，第一次在一九七八年美國史丹佛大學，以三個月為一季的方式，我和比利時作家西蒙列斯擔任同一季的駐校藝術家，一人一個半月，由他講課，津貼比照資深講師，一個月一千七百美元；我的義務是一個星期兩個下午的指導時間 (**office hour**)，另外就是給一個公開的專題演講。第二次是兩年前在中央大學擔任駐校作家，由文建會以歸國學人講師的待遇，七萬元一個月，附來回機票。義務是要開課，也有指導時間。它的特點

陳若曦

漢寶德

平路

是與社區互動，開放給社區的人來聽講或寫作。我認為駐校藝術家開課與否應該可以協調，不必強制規定；不過，要給藝術家充裕的準備時間，以便設計更好的課程。

漢寶德：台南藝術學院對這個構想一直很有興趣，但是在實行上遇到困難。藝術學院不缺創作性的教師人才，可是一般講到藝術，總跳不出美術的範圍，反而會忽略詩人、哲學或思想家等文字性和思想性的創作者。我想如果能請詩人或哲學家駐在校園裡，擴展多方面的創作，使校園成為創作的園地，絕對不要上課，完全在課堂外和年輕人互動，應該是最理想的狀況。原來我們想請一位詩人來，但在經費上短缺，只好以專業技術人員教師辦法去向教育部申請，把詩人當成「專業技術人員」實在不得已，後來審核不過，因為據說沒有法源。

平　路：我有四點概念性的意見。第一點，創作是一種累積，除了所謂的聰明、靈感之外，更是作者人生經驗學習過程的累積，可惜不被制度所認可，不像學歷一樣成為正式資歷，這和我們的文化傳統一向輕視創作有關，駐校藝術家的提案至少對這個觀念有匡正及反轉的作用。第二點，創作的過程遠比結果重要，過程包括閱讀，並且邀請讀者進入創作的範疇，大家平等分享創作的過程，因此讀書會的形式會比開課好，而且可以和社區結合。第三點，這是雙向交流，一方面改變學院中僵化的象牙塔的特質，把學院的人帶到更廣大的社會脈絡裡；對作家而言也提供了重回校園學習的機會。第四點，考量台灣的出版環境，創作者幾乎不可能只靠創作生活，這是結構的必然，駐校藝術家也許可以解決這種現實上的問題。

楊　照：駐校藝術家的構想很好，應該趕快實行，我願意為它「背書」。大學現有的系所劃分、課程設計、學生與校外的互動等等，都還很封閉。我的立場是先做再說，不可能等所有問題都想清楚，有完整藍圖了才實行。我們可以參考其他國家的作法，像紀大偉最近參與翻譯卡爾維諾的書《給下一輪太平盛世的備忘錄》，原來是卡爾維諾在哈佛大學W.W.Norton講座的系列演講稿。那個講座每年都辦，是一個極負盛名、地位崇高的講座，被選上的藝術家都以此為榮。此外在美術或音樂方面，哈佛大學也會每年固定以很高的經費，請一個藝術家來辦邀請展或演奏。

駐校藝術家制度的功能第一就是補助，原則很簡單，錢要多。過去我們有太多象徵性的東西，微薄的象徵性支持根本不能在現實社會裡有實質效用。第二是榮譽制度，它要有一種區隔的作用，要能突顯得獎者的殊異；同時也要辦出學校的特色，建立學校在藝術上的風格與傳統。第三是教學，但是這有待商榷，好的創作者不一定是好的教學者，而且這也會忽略專業創作教學，我們能否培養出一群創作人的基本關鍵就在這裡；創作教學不是讓人成為莎士比亞，但它可以讓沒有創作經驗的人知道如何開始。

楊照

陳琪

紀大偉

須文蔚

我們不應要求藝術家同時也是創作教學者，反而應該另外開發創作教學的資源。第四個功能是把現實帶進學校的教學系統，改善台灣學院與現實脫節的狀況。第五，**office hour**並不是一個好辦法，因為重點在於創作力的展現，創作是要與生活結合的，不能硬性規定。創作者到了校園，得到機會與有世代差距的年輕人接觸互動，在生活的細節裡可以相互學習。

陳　琪：對表演藝術而言，很多人都嚮往能成為駐校藝術家，重回校園像是**retreat**靈修的機會。大部分的表演藝術工作者幾乎是全年無休，像這樣壓榨自己的工作方式當然不好，但是只靠創作維生的創作者卻非這樣做不可。如果能有一個校園提供這種修習的機會，沒有生活壓力，相信他在離開的時候會是個煥然一新的創作者。此外，駐校藝術家和學校的發展方向也密切相關，他可以充分利用圖書館、視聽設備等資源，也可以和學生社團產生相得益彰的效果。至於駐校藝術家的義務可以不必太條例式，而且最好早點規劃，針對藝術家的專長做設計。

紀大偉：創作很難從課程中學習，很多人以為進了大學可以好好學習創作，可是事實不然，反而往校外尋求學習資源，參加文藝營這類的活動。而校外活動只是「維他命」，有其局限性，太多課題和經驗分享不可能在一兩個小時之內講完；相對的，大學教育像「食補」。駐校藝術家可以補足這樣的缺憾。至於人選，我比較贊成異議邊緣的人才，因為這些人是最需要珍惜跟保護的。像剛過世的美國嬉皮詩人金斯堡(**Allen Ginsberg**)是個曠世天才，被譽為惠特曼之後最重要的詩人，可是他是個吃喝嫖賭都來的瘋子，其實這樣 的天才最好是放在大學裡保護。另外就是羅得(**Audre Lorde**)，她有多重邊緣身分，是很重要的女性運動者，從事黑人運動，同時也是一位女同志、詩人和小說家，做過駐校藝術家。如果大學網羅這樣的人才，展現高度的社會正義，讓他們在校園發酵，對大學本身也是個榮譽。

須文蔚：講到這裡讓我想起蔡元培，他擔任北大校長時，連一些主張復辟或吃喝嫖賭的人也都找進北大，只要這個人學問真的好。他的想法是，大學之所以為大學，就在於它的「大」。學院裡經典作品的理論分析鑑賞批評都很重要，但是創作性和當代性失落了。我們現在寫詩，很多還用五四時期的語言，就是因為缺少有創作活力的人在身邊啟蒙；駐校作家可以提供學生一個潛在課程，是創作生活態度的學習，也可以是作家生涯規劃的示範，這種制度也可以和學生社團結合，並且在校園內感染創作力。目前中山大學有西子灣文教基金會，成功大學即將成立蘇雪林文教基金會，師範大學有教育部支持，人文講座從七十七年就開始辦了，高雄技術學院今年也正式開始辦理。如果基金會的制度很完善，制度就可以持續。此外，我倒是認為駐校作家可以開課，做課程的擴充。至於人選，如果能由學生投票決定應該會更好。

陳國慈：我想款項來源不需擔心。國家文藝獎的獎金是六十萬，邀請駐校的時間只要一個月，中山大學除了提供辦公室、宿舍和飲食之外，暫時沒有額外的經費補助。

劉維琪：我們會有一個機制，使駐校藝術家有完整的創作環境，我們希望他在學校自由自在，沒有任何強制義務；如果他有意要辦活動或講座，我們也樂意安排。這個構想分兩階段實行，目前屬於嘗試性的拓展，等整體制度成型了，經驗累積了，我們會有一套制度來執行。有了經驗和創意，經費的問題就迎刃而解了。

漢寶德：籌款實在是大問題，如果這個構想成為制度，那就不必再擔心法源了。硬要駐校藝術家開課，乾脆給他教授名義；不要求他教書，才請他做駐校藝術家。他是要激發火花的，任何形式都可以。當然這樣的人要經過仔細選擇，而且至少駐校一學期，一個月可能太短。

平　路：實務的考量總會跟理想有差距，不論如何一定要做下去。民間的基金會的確是很應該掌握的力量，自主性也較高，像美國愛荷華大學的保羅・安格爾教授就是個非常會籌款的推動者，對他們的寫作協會有很大的貢獻。

楊　照：我回應須文蔚的提議，駐校藝術家應該與教授角色分開，不應是一種對學生的示範，更不是生活的標準，也非生涯規劃的指導人。而且我反對由學生票選，這樣一來往往反映通俗偏見，壓抑異質聲音，沒有刺激的作用。我反而希望是學生選不出來的人來做駐校藝術家。

陳　琪：我想不必強制國家文藝獎得主一定要駐校。

陳國慈：只是一個邀請，絕對不是條件。

陳　琪：募款倒是可以與當地的企業合作，他們可能願意贊助這類回饋的活動。此外，可以把計畫變成長期，像美國亞洲協會每年會邀請亞洲的藝術家到舊金山創作，有些長達半年，致力發展前衛藝術。長期的計畫募款也容易。

紀大偉：把藝術家放在校園，當然這不免有人懷疑其功能，不過這都不足為懼。我也不贊成學生票選，因為結果可能如楊照所說，太通俗的東西少了激盪的作用。我很希望這是國家與反社會邊緣分子之間的折衝，藝術家由國家養也不必太排斥，而且最好盡其批評功能。我們提到的社區其實是個對話的空間，最好還能結合網路，慢慢以創意打造，至少要有寫完一本書的時間駐校。

須文蔚：楊照誤會我的意思，駐校藝術家可以使學生對寫作生活有了解，如果能讓我們跟著周夢蝶生活一星期，體會寫作的孤獨堅持，也是一種啟發和示範。另外也讓學生了解文學社會及文藝生活的經營。學生票選倒不一定會是偏見，不必太悲觀；學生對自己不熟的作家沒有交流的興趣，反而喪失意義。這是要落實大學自主的精神所衍生的建議。

（轉載自86年8月6、7、8日中國時報《人間副刊版》）

得獎者成就座談會

時間：86年8月25日

地點：聯合報第二會議室

主持人：王效蘭（聯合報發行人）

陳國慈（國家文化藝術基金會執行長）

座談人員：朱 炎（文學類評審委員）　黃才郎（美術類評審委員）

徐頌仁（音樂類評審委員）　江映碧（舞蹈類評審委員）

汪其楣（戲劇類評審委員）　李瑞騰（文化界代表）

沈清松（文化界代表）

王效蘭

陳國慈

朱炎

攝影／趙慧琳
（照片依發言序）

王效蘭：

五位得獎人的成就雖然有目共睹，但是，很多民眾可能還不了解，藉由這次座談會的舉辦，將有助於大家對這些藝術家在各個領域努力及藝術精神內涵的了解。

陳國慈：

一年前，基金會才與聯合報合辦座談會，探討文藝獎的走向，如今，文藝獎得獎名單出爐，可說最困難的時刻已經度過，而座談會再次舉辦，目的在吸取更寶貴的意見。

周夢蝶追求真善美 堪稱新詩的代言人

朱 炎：

「孤寂」的周夢蝶堪稱「新詩的代言人」，請各位放心，我們沒有亂選。

周夢蝶的作品內容豐富，涉及對宇宙人生的洞察，他特別憧憬生命，以寧靜的心靈積極爭取人生的品味，提高人生的真諦。他那種為求人生止於至善，無所不用其極的心靈，令人感動。

周夢蝶求真、求美、求好的心，與現代苟苟營營的社會完全不同，對現代社會是一種「反動」。他很像陶淵明，但又不像陶淵明，他始終沒有脫離人世。

他在朋友面前話很少，但真情無限，對愛情、友情、國家與社會，要的是一份很真的情。總括來說，他是純淨的人，很美的人，很可憐的人；我們把周夢蝶的真情、真美、真愛、真理獻給各位！

筆墨之美敞開門戶 鄭善禧翻新傳統美

黃才郎：

美術類評審團經過圈選名單、陳述意見乃至接受驗證、質詢，鄭善禧的出線是大家取得共識才產生。

鄭善禧的美術創作是結合生活與文化，作品取材自生活，也寄託於人文感情，雅樸中帶有隆重，兼具呈現精緻化，形成其獨特風格與高品質的表現。更難能可貴的是，鄭善禧的筆墨之美，是敞開門戶的，也廣為吸納傳統畫色彩與掌握東方線條美感，雖然個性是獨來獨往，作品卻在當下時代留下痕跡，把傳統之美再度翻新，在翻新之中又能得心應手地表現，作品提昇至高品味層次。

鄭善禧每天帶便當到工作室，近年來常藉由作陶瓷來溫習歷代美術精采之處，也樂於大無私地推薦年輕藝術家，其工作態度與胸襟足供現代人表率。

指揮技巧國際肯定 杜黑經營合唱出眾

徐頌仁：

選杜黑主要考量他的藝術成就受到承認，以及其工作對社會影響層面的廣泛。自民國以來，我國的合唱藝術即建立在抗戰歌曲的發展，與西方的合唱、神劇甚至發展到歌劇大不相同。

杜黑從國外回來後，即建立合唱音樂，將合唱基礎打深，同時在精神上以職業化經營方式，而具相當內涵。在特色風格上，杜黑的指揮技巧被國際承認，音樂修養很好，常受邀去國際合唱競賽當評審，他所領導的台北愛樂合唱團也頗獲好評。

黃才郎

徐頌仁

江映碧

汪其楣

李瑞騰

沈清松

此外，合唱與管弦樂、鋼琴、獨唱有關，杜黑也經常提拔相關人才，主動幫其開音樂會，其影響相當廣。另外，在音樂企業化管理上，杜黑有好的帶頭作用，愛樂組織在國內的起步較晚，有民間開始作，是好的開始，他對本土貢獻良多，堪為音樂界榜樣。

堅定持續舞蹈人生 劉鳳學成就多方位

江映碧：

評審團認為入圍者無須分年齡，給獎定位為累積成就與貢獻；年逾七十卻持續創作的舞蹈家劉鳳學，獲得大家的認同。

劉鳳學有系統地實踐舞蹈人生；她兼顧舞蹈創作、教學和學術研究，採階段性陸續完成，成就受到大家一致肯定。

從深入研究台灣原住民樂舞、赴日本專研唐朝舞蹈乃至英國、德國拉邦舞譜，近半世紀以來，劉鳳學努力工作不輟，在「速食化」社會中，其堅定持續的精神，足以是楷模。

創新中國傳統舞蹈乃至編創現代舞，劉鳳學是位多方位舞蹈家，作品對台灣舞蹈界影響深遠，現代舞等於跟隨著她一生在走，她隨時也會散發創作的爆發力。

集合編導演於一身 李國修創作見厚度

汪其楣：

李國修是此次文藝獎最年輕的得獎者，在七位評審中有五位投給李國修，討論時大家一致認同他。李國修集編、導、演於一身，他從就讀世新時代，開始參加話劇社，之後又參加真善美劇團、耕莘實驗劇團、蘭陵劇團，也曾在電視上風光一時，但他卻不願意繼續在電視上表演，因為他「不願重複自己」，而劇場的氛圍和創作的企圖一直吸引著他。

十年前，李國修創設了屏風表演班，試圖在劇場中建立喜劇風格，他以「屏風之友」來累積觀眾，至今已有六萬多名，未來他的夢想是興建專屬劇場。

李國修的作品裡憂國但不憂民，簡單的說就是愛台灣，他常諷刺政府施政和時事，從人群中挖掘創作題材。很多人以為就是搞笑，其實他的戲有結構性的深思，在與歷史和時事結合後，更添加創作的厚度。

獎勵累積性成就者 提名考量兩個層面

李瑞騰：

文藝獎的舉辦能否成功，必須藉提名制度掌握主動性，而提名委員必須具備專業性。我這回擔任文學類提名委員，即是以我長年在文學領域裡，對當下文學環境的關懷，從一千多位名單中，一一仔細衡量、挑出人選。此次的提名基於兩個層面的考量：其一是從文學的社會面，讓散佈在各領域中的精英浮現。其二則是基於文學歷史的整體考量，獎勵累積性成就。

過去台灣的文學獎都是由主流作家囊獲，而這回周夢蝶這位邊緣詩人出線，別具意義。周夢蝶長年在武昌街擺設書攤，已成為全球華人圈聞名的文化景點。他是簡樸與清貧思想的實踐者，情感專一無視於混亂的世界，但又不是出世，他參與人群，但總是一言不發，靜靜地觀察周遭的浮光掠影。

藝術生命均具本質 五得獎者出類拔萃

沈清松：

五位得獎者都是各領域出類拔萃者，我認為他們具有以下的共通性：他們的藝術生命皆有本真性；他們能融合中西文化資源完成自己的藝術創作、同時兼備國際視野與本土關懷；能以不同的藝術形式表達對周遭生活的關懷；讓生活藝術化；他們為專業奉獻的精神足以樹立典範。

（轉載自86年8月26日聯合報《文化廣場版》）

參

文藝獎紀事

提名委員名錄

文學類　沈清松　席慕蓉　齊邦媛　李瑞騰　南方朔　何寄澎　王文進
美術類　秦孝儀　何國慶　席慕蓉　陳錦煌　楊英風　黃光男　李賢文
音樂類　林桂枝　林谷芳　趙琴
舞蹈類　孫大川　張伯順　盧健英　林靜芸　伍曼麗　王廣生　張中煖
戲劇類　陳錦煌　紀蔚然　石光生　顧乃春　林鶴宜

評審委員名錄暨共識

文學類

瘂　弦　黃碧瑞　朱　炎　張曉風　向　陽　王德威　施淑女

1.具有累積性成就，且在文學史上佔有一定地位。
2.以文學為唯一標準，人的因素僅供參考。
3.能持續創作，一以貫之。
4.具創意，內涵豐富。
5.具影響力與啟發性，能開創文學新領域。
6.能延續中國美學與精神內涵。
7.能建立個人風格與人格美學。

美術類

陸蓉之　王哲雄　黃才郎　莊　靈　杜忠誥　何政廣

1.以獎勵創作為主。
2.以品質及成就為主要考量。
3.能創新風格且型式完備。
4.能累積成就且持續不斷創作。
5.具影響力及未來性。

音樂類

劉塞雲　吳漪曼　李淑德　盧　炎　徐頌仁　王正平

1.藝術上的造詣與專業上的成就，能得到肯定。
2.能表現本國文化。
3.能呈現藝術人格與修養。
4.具啟發性，對社會有所貢獻。

舞蹈類

平　珩　江映碧　黃寤蘭　廖末喜　姚明麗　羅曼菲　金崇慧

1.在專業領域內具有累積性成就者。
2.具開創性且能持續經營者。
3.在藝術成就上備受肯定，且具有標竿意義者。
4.工作的成果能對大環境發揮啟發性及影響力者。

戲劇類

汪其楣　林茂賢　陳傳興　鍾明德　洪惟助　吳新發　魏海敏

1.具原創性、累積性與持續性。
2.戲劇上有傑出的成就與貢獻。

活動紀要

時間	大事紀
84/11/30	第一屆第二次董事臨時會，通過本會應辦理各類國家文藝獎項。
85/5/29~6/16	本基金會獎項小組觀摩由文建會舉辦的第二十一屆國家文藝獎評審過程。
85/7/15	本基金會參加由民生報主辦的「國家文藝獎座談會」，討論國家獎項的新機制。
85/9/9	舉行董事討論會，研擬辦理國家文藝獎項相關事宜。
85/9/10~9/12	本基金會與聯合報、中華日報合辦「重塑文藝的桂冠：國家文藝獎的再出發座談會」，討論獎項的定位及發展方向。
85/12/21	董事會組成董事獎項小組，進行設置辦法的草擬。
86/1/25	第一屆第四次董事臨時會，通過「第一屆國家文化藝術基金會文藝獎設置辦法」
86/2/20~3/31	策劃宣傳活動，擬定宣傳計劃及刊播事宜 。
86/3/31	第一屆「文藝獎」記者會，公布文藝獎設置辦法。
86/4/1~5/31	公告、領表及收件申請。
86/4/11	董事會組成各類遴選小組，遴選提名委員。
86/6/16~18	召開各類提名會議。
86/6/26~28	董事會組成各類遴選小組，遴選評審委員。
86/7/21	本基金會與中國時報、國立中山大學合辦「如何推廣駐校藝術家座談會」。
86/7/28~8/1	召開各類評審會議。
86/8/16	召開第一屆第六次董事臨時會，提報並通過第一屆文藝獎得獎名單。
86/8/18	召開記者會公布第一屆文藝獎得獎名單。
86/8/16~9/29	製作得獎專刊，並籌備頒獎典禮。
86/8/21	本基金會邀請五位得獎人聚會，並說明後續推廣活動相關事宜。
86/9/1	本基金會與聯合報合辦「文藝獎得獎者成就座談會」，請各類評審委員談得獎者的藝術成就。
86/9/10~9/30	本基金會與中國電視公司合作製播得獎者訪談專輯，於中視晚間新聞「台灣心情」單元中播出。
86/9/30	舉行頒獎典禮，頒發獎金及獎座。
86/10/4~10/12	於台北國立歷史博物館舉辦後續推廣展覽及演講。
86/10/18~10/23	於台中市立文化中心舉辦後續推廣展覽及演講。
86/11/1~11/9	於高雄美術館舉辦後續推廣展覽及演講。
86/11/15~11/23	於花蓮縣立文化中心舉辦後續推廣展覽及演講。
86/11~	國立中山大學邀請得獎者擔任該校駐校藝術家。

附錄：國家文化藝術基金會文藝獎設置辦法

中華民國八十六年一月二十五日董事會通過

第一條　本辦法依據文化藝術獎助條例之規定訂定之。

第二條　設置宗旨：為獎勵具有累積性成就之傑出文藝工作者，以鼓勵創作，全面提升文藝水準，特設本文藝獎。

第三條　獎勵類別：分為文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇五類。

第四條　獎勵金額及名額：

一、每年每類獎勵乙名，致贈獎座乙座，獎金新台幣陸拾萬元

二、未達評審水準之類別得從缺。

第五條　參選資格：

一、中華民國國民或具中華民國國籍之海外文藝工作者（限個人）。

二、本基金會董監事及員工於任職期間不得提出申請或接受推薦。

第六條　提名委員會：依本辦法第三條獎勵類別，設各類別提名委員會，由本基金會董事會遴聘。

第七條　參選方式：

一、自由申請。

二、推薦。

三、由提名委員會提名。

第八條　參選資料：前條第一、二項之參選者需檢附申請表、身分證明正反面影本，並依下列規定提供資料：

一、文學類：已出版之作品至少五本，一式八份。

二、美術類：參選者需提供至少三次個展紀錄，作品至少十件之幻燈片（彩色135規格），一式八份。本基金會視需要得要求參選者於規定時間內，提供原作至少三件。

三、音樂類：已發表之作品紀錄至少五件（如錄影帶、CD、錄影帶、樂譜等），一式八份。

四、舞蹈類：已發表之作品紀錄至少五件（如錄影帶、舞譜等），一式八份。

五、戲劇類：已發表之作品紀錄至少五件（如錄影帶、劇本等），一式八份。

第九條　評審：

一、依五個獎勵類別，各組成評審委員會，每類設評審委員五至七名，由本基金會董事會遴聘。本基金會董監事及員工於任職期間不得擔任評審委員。

二、每位評審委員先個別審查候選人之資料及作品，再召開評審會議，共同評選出一位得獎者。

三、如未達水準，經出席委員過半數同意，可從缺。

四、得獎者名單應提本基金會董事會。

第十條　提名委員和評審委員之權利與義務：

一、評審委員須放棄該類之參選資格。

二、對於提名、評審過程及相關資料，均須保密。

三、應詳細填寫提名表或評審表。

四、本基金會酌付提名費及評審費。

五、若自覺無法維持客觀者應請辭。

第十一條　辦理期間：本獎項每年辦理一次，每次固定辦理五個類別。第一屆為民國八十六年。

一、公告：每年四月於各大媒體上公告。

二、收件：於公告日起親至本基金會或函索表格，於每年五月三十一日截止，以郵寄或親送至本基金會（郵寄以郵戳為憑），資料不全或逾期者概不受理。

三、評審：每年六至八月。

四、頒獎：每年九月。

第十二條　本辦法經本基金會董事會會議通過後實施，修正時亦同。

董事長	秦孝儀
發行人	陳國慈
顧問	王斯本　申學庸　江韶瑩　沈清松　何國慶 吳中立　吳　京　吳靜吉　林文月　林懷民 胡台麗　席慕蓉　馬水龍　陳錦煌　黃貴潮 楊英風　漢寶德　樂苙軍　鍾肇政　韋　端 王昭明　馬秀如　嚴停雲
總編輯	林日揚
編輯委員	陳若璋　林裕村　陳錦誠　林秋芳　鄧君旭 李文珊　吳素惠
執行主編	李應平
圖片主編	劉振祥
美術編輯	嚴千里　張明萱
撰稿	史玉琪
編輯	劉潤州
校對	蔡雅惠　廖英明
製版印刷	德伸文化事業股份有限公司
出版日期	八十六年九月
法律顧問	眾達國際法律事務所　黃日燦律師
發行所	財團法人國家文化藝術基金會
地址	台北市仁愛路三段１３６號２樓
電話	**02-7541122**
傳真	**02-7072709**

《本刊文字及圖片，未經同意，不得轉載》

第一屆

國家文藝獎

文化藝術基金會